



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

EDSON LUÍS CARVALHO PORTO

**ELABORAÇÃO DE TRÊS OBRAS AUTORAIS
COM BASE EM PRINCÍPIOS DE COMPOSIÇÃO MUSICAL**

**Natal – RN
2018**

EDSON LUÍS CARVALHO PORTO

**ELABORAÇÃO DE TRÊS OBRAS AUTORAIS
COM BASE EM PRINCÍPIOS DE COMPOSIÇÃO MUSICAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Música, na linha de pesquisa Processos e Dimensões da Produção Artística, área de concentração Composição.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Reche e Silva.

**Natal – RN
2018**

Catálogo da Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN

P839e Porto, Edson Luís Carvalho.

Elaboração de três obras autorais com base em princípios de composição musical / Edson Luis Carvalho Porto. – Natal, 2018.

184 f.: il.; 30 cm.

Orientador: Alexandre Reche e Silva.

Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2018.

1. Composição Musical – Dissertação. 2. Música – Processo composicional – Modelo de acompanhamento – Dissertação. I. Silva, Alexandre Reche e. II. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 781.6

Elaborada por: Elizabeth Sachi Kanzaki – CRB-15/Insc. 293

EDSON LUÍS CARVALHO PORTO

**ELABORAÇÃO DE TRÊS OBRAS AUTORAIS
COM BASE EM PRINCÍPIOS DE COMPOSIÇÃO MUSICAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Música, na linha de pesquisa Processos e Dimensões da Produção Artística, área de concentração Composição.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Reche e Silva.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

PROF. DR. ALEXANDRE RECHE E SILVA
UFRN
ORIENTADOR

PROF. DR. MARCUS ANDRE VARELA VASCONCELOS
UFRN
MEMBRO DA BANCA

PROF. DR. ALFREDO JACINTO DE BARROS
UECE
MEMBRO DA BANCA

A Lucinéia, William e Felipe dos Santos Porto

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me dar vida em abundância, e, através dela, todas as condições para enfrentar e superar os desafios que se apresentaram nas mais variadas formas, no transcurso de minha vida e deste mestrado.

Aos meus pais (Luiz Carlos do Amaral Porto e Teresa Carvalho Porto) e irmãos (Rosane Teresinha Carvalho Porto, Carlos Alberto Carvalho Porto e Carla N. Porto) que, para além dos laços sanguíneos, sempre torceram pela minha vitória.

Aos meus sogros (Luiz Cesar Osório dos Santos e Maria Lili Buzatto), por toda a ajuda, apoio e torcida.

À minha esposa (Lucinéia dos Santos Porto) e filhos (William dos Santos Porto e Felipe dos Santos Porto) por todo o amor, dedicação e compreensão em todos os momentos da nossa vida.

A todos os regentes, mestres e componentes da Banda de Música da 7ª Brigada de Infantaria Motorizada sediada no 16º BIMtz, entre os anos de 2010 a 2018, pela ajuda, compreensão e apoio para a realização dos nossos estudos em Música.

Aos pastores, membros da Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Parnamirim/RN – ADPAR (Congregação do Centro) e aos componentes da Orquestra Canaã, entre os anos de 2009 a 2015, pela confiança, orações, ajuda e torcida.

A todos que contribuíram, no mínimo em uma etapa necessária, para que este trabalho fosse escrito e este curso concluído.

Por ensinar, compartilhar os conhecimentos, permitir que o sonho de estudo da Composição Musical fosse realizado. Por orientar com muita deferência, discrição, minúcia e responsabilidade no ofício: professor Alexandre Reche e Silva.

Pelas aulas ministradas em sala ou em outros momentos oportunos: professores Alexandre Reche e Silva, Andre Luiz Muniz Oliveira, Durval da Nobrega Cesetti, Eliane Leão, Fabio Soren Presgrave, Mario Andre Wanderley Oliveira e Zilmar Rodrigues De Souza.

Pelos valiosos conselhos e apontamentos na qualificação deste trabalho: professores Danilo Cesar Guanais de Oliveira e Marcus André Varela Vasconcelos.

Pelos diálogos sobre Arte, Música e Composição: Agamenon de Moraes Júnior, Victor Vitoriano Dantas, John Fidja Ferreira Gomes e José Welligton Sousa De Castro.

Pela correção ortográfica e ajustes gráficos: Agamenon de Moraes Júnior.

Pela colaboração para minha formação e troca de conhecimentos no grupo Synckers: Alexandre Reche e Silva, Agamenon de Moraes Júnior, Victor Vitoriano Dantas.

Pela ajuda e apoio irrestrito para a realização dos recitais do mestrado em 2017 e 2018: Nedinaldo Manoel (Regente), José Washington Florêncio da Silva (Sax soprano Bb e Sax alto Eb), Washington Moraes Silva (Sax alto Eb), Viana Júnior (Clarinete Bb), Teógenes Pimentel (Sax tenor Bb), Edson Costa (Sax tenor Bb), Isaac de Souza Santos (Fagote), Josenildo Ribeiro (Tuba Eb), Jordan Oliveira de Andrade (Tuba Bb), Fernando Batista (Violão), Micas Silambo (Piano), Kaio César Freitas Moraes (Canto) e Aldo Mamore Campos (Filmagens).

Pela atenção e disponibilidade na orientação e resolução dos eventuais problemas que ocorreram no decorrer do curso: Dejadiere Lima (secretária do PPGMUS – UFRN).

À Universidade Federal do Rio Grande do Norte e sua Escola de Música, pela oportunidade de cursar seus programas de Música em nível Técnico, Graduação (bacharelado) e Mestrado.

Devemos lutar para atingir aquela simplicidade que mora além da sofisticação.

JOHN GARDNER

RESUMO

Este trabalho apresenta a inquietação do autor sobre a sua prática composicional até a realização do presente Mestrado em Música. Aponta para a escassez de fontes que tratam do processo composicional, fundamentando-se em Silva (2006) e Pitombeira (2011). Apresenta a busca por um mote composicional que sirva como alternativa que superasse o emprego de técnicas aplicadas a materiais. Apresenta um Modelo de modelos composicionais fundamentado em Catanzaro (2005). Apresenta Modelos composicionais específicos fundamentados nos seguintes autores: Schillinger (1946), Austin e Clark (1989), Sloboda (1991), Laske (1991), Silva (2007, 2010), Sotuyo Blanco (2007), Mannis (2012), Pitombeira (2012) e Menezes (2013). Apresenta a justificativa da adoção, no presente trabalho, do Modelo de acompanhamento do processo composicional de Silva (2007, 2010). Propõe a composição de obras musicais a partir da definição da instância Princípios desse Modelo. Apresenta o mote composicional utilizado nas obras elaboradas: princípio da analogia, princípio da parcimônia e o princípio da resignificação. O objetivo geral deste trabalho consistiu em relatar, através de memoriais, o observado dos processos composicionais, desenvolvidos com base na alternativa encontrada ao emprego de técnicas aplicadas a materiais, isto é, o emprego de princípios de composição. Apresenta os memoriais das obras Zabumleiromático, Sereno e Imos, respectivamente, para violão solo e quarteto de sopros (clarinete, sax alto, sax tenor e tuba), elaborados através do Modelo de Silva, que por meio de suas instâncias nos conduziu as análises, reflexões e os relatos que culminaram na confecção dos memoriais.

Palavras-Chave: Música. Planejamento composicional. Princípios. Modelo de acompanhamento do processo composicional.

ABSTRACT

This work presents the author's restlessness about his compositional practice until the accomplishment of the present Master in Music. It points to the scarcity of sources that deal with the compositional process, based on Silva (2006) and Pitombeira (2011). It presents the search for a compositional model that serves as an alternative that surpasses the use of techniques applied to materials. It presents a Model of compositional models based on Catanzaro (2005). It presents specific compositional models based on the following authors: Schillinger (1946), Austin and Clark (1989), Sloboda (1991), Laske (1991), Silva (2007, 2010), Sotuyo Blanco (2007), Mannis (2012), Pitombeira (2012) and Menezes (2013). It presents the justification for the adoption, in the present work, of the Model of accompaniment of the compositional process of Silva (2007, 2010). Proposes the composition of musical works from the definition of the instance Principles of this Model. It presents the compositional motto used in the elaborated works: principle of analogy, parsimony principle and the principle of resignification. The general objective of this work was to report, through memorials, the observation of the compositional processes, developed based on the alternative found to the use of techniques applied to materials, that is, the use of composition principles. It presents the memorabilia of the works *Zabumleiromático*, *Sereno* and *Imos*, respectively, for solo guitar and woodwind quartet (clarinet, alto sax, tenor sax and tuba), elaborated through the Silva Model, which through its instances conducted the analyzes, reflections and the reports that culminated in the making of memorials.

Keywords: Music. Compositional planning. Principles. Model of accompaniment of the compositional process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 2-1 – Representação gráfica sobre técnicas aplicadas a materiais	19
Figura 2-2 – Esferas de imagem e forças relacionadas na modelagem e síntese de forma: um diagrama molecular	21
Figura 2-3 – Categorização taxonômica em níveis hierárquicos sobre tipos de modelos composicionais	25
Figura 2-4 – Sequência completa sobre processo criativo	25
Figura 2-5 – Como Ideias são geradas a partir do Material	26
Figura 2-6 – Esquema geral do funcionamento dos modelos pré-composicionais	28
Figura 2-7 – Modelo composicional aristoxênico	30
Figura 2-8 – Modelo composicional pitagórico	31
Figura 2-9 – Modelo composicional ptolomaico	31
Figura 2-10 – Estrela da composição	32
Figura 2-11 – Um modelo para acompanhamento do processo composicional	33
Figura 2-12 – Abordagens <i>top-down</i> (esquerda) e <i>bottom-up</i> (direita)	35
Figura 2-13 – Diagrama de recursos e processos composicionais típicos	37
Figura 2-14 – Ciclo de vida genérico da composição	38
Figura 3-15 – Debussy, <i>La fille aux cheveux de lin</i> , compassos 1,8 e 28	43
Figura 3-16 – Esquema das seções da obra Zabumleiromático	45
Figura 3-17 – Grafia musical da célula rítmica do zabumba autêntico com destaque para o uso das mãos direita e esquerda	46
Figura 3-18 – Exemplos musicais grafados usados em Zabumleiromático	46
Figura 3-19 – Grafia musical da célula rítmica do zabumba industrializado com indicação do uso da vareta	46
Figura 3-20 – Exemplo musical grafado usado no primeiro compasso da Introdução de Zabumleiromático	47
Figura 3-21 – Exemplos musicais grafados dos motivos básicos de Zabumleiromático ...	48
Figura 3-22 – Exemplo de um tipo de desenvolvimento parcimonioso	53
Figura 3-23 – Desenho formal do tema principal (gerador) de Sereno	57
Figura 3-24 – Disposição formal da obra Sereno	57
Figura 3-25 – Andamentos da obra Sereno	58
Figura 3-26 – Ritmo da caixa do Frevo na grafia musical	59
Figura 3-27 – Dois motivos rítmicos básicos resultante do ritmo original	60
Figura 3-28 – Ritmos frasais do tema da obra Sereno organizados sob a fórmula 2(a,b,a,c)	60

Figura 3-29 – Série dodecafônica organizada em quatro subséries utilizada em Sereno...	61
Figura 3-30 – Forma P7 derivada da série original utilizada em Sereno	61
Figura 3-31 – Forma R7 derivada da série original utilizada em Sereno	62
Figura 3-32 – Combinações instrumentais inseridas na obra Sereno.....	64
Figura 3-33 – Intensidades empregadas na obra Sereno	65
Figura 3-34 – Motivos empregados na obra Sereno em métrica 2/4 e unidade igual a semicolcheia	67
Figura 3-35 – Motivos básicos empregados na obra Sereno multiplicados por dois	68
Figura 3-36 – Ritmo do tema completo (grupos antecedente e consequente da seção) de Sereno	68
Figura 3-37 – Resultado da transposição do antecedente do tema de Sereno	69
Figura 3-38 – Resultado da transposição do consequente do tema de Sereno	70
Figura 3-39 – Fragmento do tema original de Sereno	70
Figura 3-40 – Fragmento da 1ª variação do tema original de Sereno	71
Figura 3-41 – Fragmento da 2ª variação do tema original de Sereno	71
Figura 3-42 – Fragmento da 3ª variação do tema original de Sereno	72
Figura 3-43 – Fragmento da 4ª variação do tema original de Sereno	72
Figura 3-44 – Fragmento da 5ª variação do tema original de Sereno	73
Figura 3-45 – Fragmento da 6ª variação do tema original de Sereno	73
Figura 3-46 – Fragmento da 7ª variação do tema original de Sereno	74
Figura 3-47 – Compassos 49 a 55 da orquestração de Webern da Ricercata a 6 de J. S. Bach.....	85
Figura 3-48 – Desenho da forma geral da obra Imos	87
Figura 3-49 – Desenho da forma das Seções A e A' da obra Imos.....	88
Figura 3-50 – Desenho da forma da Seção B da obra Imos	89
Figura 3-51 – Desenho da forma da Seção C da obra Imos	90
Figura 3-52 – Andamentos da obra Imos	91
Figura 3-53 – Células rítmicas do Samba em 7.....	91
Figura 3-54 – O antecedente da Seção A do Prelúdio nº 5 para violão de Heitor Villa-Lobos	93
Figura 3-55 – O consequente da Seção A do Prelúdio nº 5 para violão de Heitor Villa-Lobos	93
Figura 3-56 – Características dos intervalos em grafia musical conforme Persichetti.....	96
Figura 3-57 – Exemplo de aplicação do quadro de intervalos em Imos	97
Figura 3-58 – Motivos rítmicos a, b e c usados nas Seções A e A' de Imos.....	104
Figura 3-59 – Motivos rítmicos a, b e c usados na Seção B de Imos.....	105
Figura 3-60 – Motivos rítmicos usados na Seção C de Imos	106

Figura 3-61 – Motivos rítmicos usados na Seção C de Imos (versão final).....	107
Figura 3-62 – Ritmos frasais das Seções A e A' – antecedente	107
Figura 3-63 – Ritmos frasais das Seções A e A' – consequente	108
Figura 3-64 – Ritmos frasais da Seção B – antecedente	109
Figura 3-65 – Ritmos frasais da Seção B – consequente	109
Figura 3-66 – Ritmos frasais da Seção C – antecedente	110
Figura 3-67 – Ritmos frasais da Seção C – consequente	110
Figura 3-68 – Ritmos frasais da Seção C – consequente (versão final)	111
Figura 3-69 – Seções A e A' (antecedente) de Imos, resultantes da aplicação de contorno melódico	113
Figura 3-70 – Seções A e A' (consequente) de Imos, resultantes da aplicação de contorno melódico	113
Figura 3-71 – Seção B (antecedente) de Imos, resultante da aplicação de contorno melódico	114
Figura 3-72 – Seção B (consequente) de Imos, resultante da aplicação de contorno melódico	115
Figura 3-73 – Seção C (antecedente) de Imos, resultante da aplicação de contorno melódico	116
Figura 3-74 – Seção C (consequente) de Imos, resultante da aplicação de contorno melódico	116
Figura 3-75 – Seção C (consequente) de Imos (versão final)	117

LISTA DE QUADROS

Quadro 2-1 – Explicações das instâncias do Modelo de Silva (2007, 2010)	34
Quadro 2-2 – 10 estágios sucessivos da composição de Schillinger (1946).....	36
Quadro 2-3 – Explicações detalhadas do “ciclo de vida da composição” de Laske (1991)	38
Quadro 3-4 – Quadro ilustrativo da aplicação do Modelo de Silva (2007, 2010) na obra Zabumleiomático para violão solo	51
Quadro 3-5 – Matriz dodecafônica empregada na obra Sereno	62
Quadro 3-6 – Possibilidades de combinações instrumentais usadas na obra Sereno.....	63
Quadro 3-7 – Articulações empregadas na obra Sereno	66
Quadro 3-8 – Quadro ilustrativo da aplicação do Modelo de Silva (2007, 2010) na obra Serenos para quarteto de metais	76
Quadro 3-9 – Resumo de categorias intertextuais aplicadas segundo Pupia (2017).....	81
Quadro 3-10 – Resumo das tópicos musicais aplicadas segundo Pupia (2017).....	83
Quadro 3-11 – Listas das durações de ataques das células rítmicas do Samba em 7	92
Quadro 3-12 – Características de intervalos conforme Persichetti	95
Quadro 3-13 – Combinação de intervalos aplicados na obra Imos.....	96
Quadro 3-14 – Possibilidades de combinações instrumentais acrescidas dos intervalos usados na Seção A de Imos	98
Quadro 3-15 – Possibilidades de combinações instrumentais acrescidas dos intervalos usados na Seção B de Imos	99
Quadro 3-16 – Possibilidades de combinações instrumentais acrescidas dos intervalos usados na Seção A’ de Imos	100
Quadro 3-17 – Possibilidades de combinações instrumentais acrescidas dos intervalos usados na Seção C de Imos	100
Quadro 3-18 – Dinâmicas e intensidades padrões aplicadas nas Seções A, B e A’ de Imos	102
Quadro 3-19 – Dinâmicas e intensidades aplicadas na Seção C de Imos	102
Quadro 3-20 – Articulações aplicadas em Imos	102
Quadro 3-21 – Texturas musicais na Seção A de Imos	118
Quadro 3-22 – Texturas musicais na Seção B de Imos.....	119
Quadro 3-23 – Texturas musicais na Seção A’ de Imos	120
Quadro 3-24 – Texturas musicais na Seção C de Imos.....	120
Quadro 3-25 – Quadro ilustrativo da aplicação do Modelo de Silva (2010) na obra Imos para quarteto de metais	123

Sumário

1 INTRODUÇÃO	16
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	18
2.1 Um primeiro mote: técnicas aplicadas a materiais	18
2.2 Buscando um outro mote composicional	20
2.3 Modelo	22
2.4 Modelização.....	23
2.5 Modelos específicos.....	25
2.6 Justificativas para o emprego do Modelo de Silva	39
3 MEMORIAIS DAS OBRAS.....	42
3.1 Processo composicional na obra Zabumleiromático para violão solo	42
3.1.1 PRINCÍPIOS	42
3.1.2 IDEIAS	44
3.1.3 MATERIAIS	45
3.1.4 TÉCNICAS.....	47
3.1.5 METAS.....	50
3.1.6 RESULTADOS	50
3.1.7 COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS	50
3.2 Processo composicional na obra Sereno para quarteto de sopros	51
3.2.1 PRINCÍPIOS	51
3.2.2 IDEIAS	55
3.2.3 MATERIAIS	55
3.2.4 TÉCNICAS.....	67
3.2.5 METAS.....	75
3.2.6 RESULTADOS	75
3.2.7 COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS	75
3.3 Processo composicional na obra Imos para quarteto de sopros.....	77
3.3.1 IDEIAS	77
3.3.2 PRINCÍPIOS	78
3.3.3 MATERIAIS	86
3.3.4 TÉCNICAS.....	103
3.3.5 METAS.....	122
3.3.6 RESULTADOS	122
3.3.7 COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS	123
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124

REFERÊNCIAS	126
APÊNDICE A – PARTITURA DA COMPOSIÇÃO ZABUMLEIROMÁTICO	131
APÊNDICE B – PARTITURAS DA COMPOSIÇÃO SERENO	134
APÊNDICE C – PARTITURAS DA COMPOSIÇÃO IMOS	152
PROGRAMAS DOS RECITAIS I E II – MESTRADO EM MÚSICA (COMPOSIÇÃO MUSICAL).....	176

1 INTRODUÇÃO

Ao refletirmos sobre nossa prática composicional até a realização do presente Mestrado em Música, percebemos que nosso estudo de Composição estabeleceu um vínculo afeiçoado com o emprego de técnicas aplicadas a materiais. Tal vínculo nos condicionou em uma zona de conforto, o que, do ponto de vista da inventividade, tendia a desenvolver bloqueios em vez de estímulos criativos. Sendo assim, nosso estudo sobre Composição foi encorajado a se aventurar para além das experiências de manipulação de materiais através da utilização de técnicas. Em virtude disso, surgiu diante de nós o seguinte questionamento: qual mote usaríamos para compor obras musicais que superassem o paradigma das técnicas aplicadas a materiais?

Na procura por estudos que nos levassem além e que oferecessem algum modelo para a jornada composicional, deparamo-nos com “Paradigmas para o ensino da composição musical nos séculos XX e XXI”, de Pitombeira (2011); Um estudo que trata entre outras coisas sobre modelização de Catanzaro (2005) e estudos que tratam sobre modelos composicionais abordados pelos seguintes autores: Schillinger (1946), Austin e Clark (1989), Sloboda (1991), Laske (1991), Silva (2007, 2010), Sotuyo Blanco (2007), Mannis (2012), Pitombeira (2012) e Menezes (2013).

Como já anunciado anteriormente, o objetivo geral deste trabalho consistiu em buscar outro mote composicional, como alternativa que superasse o emprego de técnicas aplicadas a materiais, para compor obras musicais, e, em seguida, relatar o observado dos processos composicionais em questão, através de memoriais. O encaminhamento utilizado para resolver dois problemas específicos de Composição (mote e memoriais) ocorreu através do Modelo de acompanhamento do processo composicional de Silva (2007, 2010). Este procedimento se deu da seguinte maneira: usamos o conceito de uma instância do Modelo, denominada Princípios, como mote para os processos composicionais e o Modelo que, por meio de suas instâncias nos conduziu as análises, reflexões e os relatos que culminaram na confecção dos memoriais.

Como resultados, citamos 13 composições: uma composição para violão solo, uma composição para duo de tubas, uma composição para canto e quarteto de sopros e dez composições para quarteto de sopros. (cf. programas dos Recitais em Anexo)

Este trabalho está organizado em 4 capítulos. No capítulo 1, realizamos uma introdução à pesquisa. Nesse capítulo, apresentamos uma visão geral da dissertação. No capítulo 2 definimos a fundamentação teórica. Esse capítulo está dividido em 6 seções: 2.1 “Um primeiro mote: técnicas aplicadas a materiais”, em que apresentamos uma reflexão pessoal sobre o nosso estudo de Composição até a realização do presente Mestrado em

Música e apontamos para a escassez de fontes que tratam do processo composicional; 2.2 “Buscando um outro mote composicional”, em que apresentamos uma segunda abordagem rumo a uma visão abrangente do processo compositivo; 2.3 “Modelo”, em que apresentamos a definição do termo modelo; 2.4 “Modelização”, em que apresentamos a modelização com base em modelos composicionais; 2.5 “Modelos específicos”, em que apresentamos estudos que tratam sobre modelos composicionais abordados por vários autores; e 2.6 “Justificativas para o emprego do Modelo de Silva”, em que apresentamos as justificativas para o emprego do Modelo de Silva no presente trabalho. No Capítulo 3 apresentamos os memoriais das obras *Zabumleiromático*, *Sereno* e *Imos*, utilizando o Modelo de acompanhamento do processo composicional (SILVA, 2007 e 2010). Apresentamos três princípios como mote para as composições: analogia, parcimônia e ressignificação. Esses princípios foram devidamente explicados dentro dos memoriais de cada obra aos quais eles estão vinculados. As estruturas dos memoriais estão na seguinte disposição: Princípios, Ideias, Materiais, Técnicas, Metas, e Resultados, conforme o Modelo (SILVA, 2007 e 2010).

No capítulo 4, acrescentamos as considerações finais do trabalho. Nos Apêndices, seguem as partituras e os programas dos recitais realizados durante o Mestrado em Música.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 Um primeiro mote¹: técnicas aplicadas a materiais

A Composição Musical² têm a ver com o “todo” de uma obra, com o “modo de reunir partes”, com “produção”, com “disposição”, com “combinação”, com “acordo”, com planejamento, com a “arte de escrever música” e também diz respeito à “matéria” (disciplina acadêmica) que estuda seus métodos³, técnicas⁴ e desdobramentos necessários envolvidos. (COMPOSIÇÃO, 2018, s.p.)

Com relação à disciplina acadêmica, no nosso caso, foi preciso, dentre outras coisas, a obtenção de conhecimentos prévios sobre teoria musical, harmonia e contraponto. Esses conhecimentos não abrangiam a Composição musical como um “todo”, mas, através deles, já pudemos desenvolver nossas primeiras obras composicionais com algum entendimento sobre o assunto.

Na figura 2-1, ilustramos os termos técnicas, materiais, resultados e suas inter-relações possíveis, usadas em nossa prática composicional até a realização do presente Mestrado em Música. A ordem dos termos na ilustração é somente demonstrativa. Sendo assim, poderíamos partir do termo Materiais, por exemplo, como mote composicional.

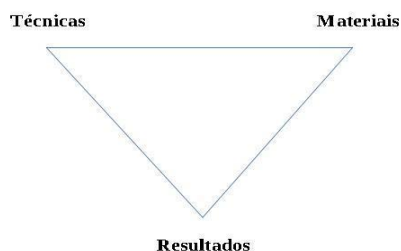
¹ “Mote (provençal ou francês mot, palavra) substantivo masculino. 1. [Literatura] Verso ou pequeno conjunto de versos usados como tema e ponto de partida para o desenvolvimento do poema. 2. [Literatura] Frase ou expressão que serve como ponto de partida para uma obra. 3. Título, palavra ou frase que serve de tema a um assunto. = EPÍGRAFE 4. Tema ou assunto de algo. 5. Divisa, emblema, lema. 6. Dito, sentença ou expressão de cunho satírico. = MOTEJO, REMOQUE 7. [Heráldica] Divisa de alguns brasões”. (MOTE, 2018, s.p.)

² Segundo Barros (2018), o processo composicional é parcamente investigado e muitas vezes somos mais influenciados pelos materiais. Em suas palavras, ele nos diz: “Na verdade a investida para a discussão sobre o processo composicional é totalmente nova, ela é ainda muito incipiente até certo ponto, (...) muitas vezes nós vamos nesses caminhos, mais influenciados pelos materiais”. Segue dizendo que o ensino da Composição ainda é muito arcaico porque, de certa forma, ele é associado ao modo como compositores compunham suas obras ao longo dos anos. “Os materiais, as texturas e os modos de compor que propriamente não são modelos ainda, eles são apenas jeitos de um compositor ou outro compor que a gente observa, analisa e tenta se incluir numa corrente dessa forma”. Barros diz também que a Composição é um campo ainda aberto sujeito a investidas e que processo composicional é muito mais complexo que a modelagem pretende. Segundo ele, a questão da narrativa em Composição é abordada mais em função dos “materiais e das elaborações, e das mirabolâncias orquestrais, e das suas relações de contrapesos temporais” e deveria ser mais discutida e abordada em função do processo composicional, pois enfatiza que a teoria narrativa teria muitas respostas ou soluções pertinentes ao processo composicional. (Informação fornecida pelo professor Dr. Alfredo Jacinto de Barros como membro da banca quando da defesa da presente dissertação, em Natal, em dezembro de 2018)

³ “Métodos – substantivo masculino. plu. de método. 1. Ordem pedagógica na educação. 2. Tratado elementar. 3. Processo racional para chegar a determinado fim. 4. Maneira de proceder. 5. Processo racional para chegar ao conhecimento ou demonstração da verdade. 6. Obra que contém disposta numa ordem de progressão lógica os principais elementos de uma ciência, de uma arte. 7. [Figurado] Prudência; ponderação”. (MÉTODOS, s.p. 2018)

⁴ “Técnica | s. f. sing. de técnico. 1. Parte material de uma arte. 2. Conjunto dos processos de uma arte. 3. Prática”. (TÉCNICA, s.p. 2018)

Figura 2-1 – Representação gráfica sobre técnicas aplicadas a materiais



Fonte: O autor (2018)

Em nosso estudo de Composição, geralmente o foco recaía sobre o emprego de técnicas aplicadas a materiais. Ao se pesquisar por livros que tratam do processo composicional, acabamos nos deparando com a escassez desses livros, principalmente em língua Portuguesa. O que encontramos, na realidade, foi uma lista de títulos que, de fato, se concentram mais em técnicas e materiais. Silva (2006, p. 190) menciona que,

“em vista da bibliografia relacionada com o estudo de Composição, um tipo habitual de literatura é o que se concentra em materiais e técnicas. É notória a carência por títulos específicos que tratem de questões sobre desenho composicional – e Composição, propriamente dita”.

Para exemplificação de algumas dessas fontes encontradas que se concentram mais em técnicas e materiais, podemos citar: Berry (1986), que faz um exame das técnicas tradicionais de forma musical e suas aplicações em estilos históricos e contemporâneos; Blanquer (1991), que aborda a Técnica do contraponto; Berle (1996), que trata da Teoria e harmonia para o músico contemporâneo; Cope (1997), que aborda Técnicas do compositor contemporâneo; Kostka (1999), que trata sobre materiais e técnicas da música do século XX e Petterson (2014), que escreve sobre construir Técnicas fundamentais através da música contemporânea com foco no ritmo.

Ao refletirmos sobre esse tipo de prática composicional, percebemos que nosso estudo de Composição acabou estabelecendo um vínculo afeiçoado com o emprego de técnicas aplicadas a materiais. Tal vínculo nos acondicionou em uma zona de conforto que, do ponto de vista da inventividade, tendia a desenvolver bloqueios em vez de estímulos criativos.

Se citamos anteriormente que a Composição musical têm a ver com “todo”, “disposição”, “combinação e planejamento”, pareceu-nos que o velho mote não conta “a

história toda”. Sendo assim, nosso estudo sobre Composição foi encorajado a se aventurar para além das experiências de manipulação de materiais através da utilização de técnicas. Em virtude disso, surgiu-nos o seguinte questionamento: qual mote usaríamos para compor obras musicais, de maneira que se superasse o paradigma das técnicas aplicadas a materiais? Para responder a essa questão, enveredamos pelo caminho da pesquisa e os resultados alcançados são doravante relatados neste trabalho.

2.2 Buscando um outro mote composicional

Na procura por estudos que nos levem além, que ofereçam algum modelo para nossa jornada composicional, nos deparamos com Pitombeira (2011), que propõe “paradigmas para o ensino da composição musical nos séculos XX e XXI”. O autor apresenta resenhas de livros de seis autores do século XX que ele considera paradigmáticos para o ensino da composição. “[1] *Learning to Compose*, de Larry Austin e Thomas Clark (1989), [2] *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, de Stefan Kostka (2006), [3] *Techniques of Twentieth-Century Composition*, de Leon Dallin (1974), [4] *Creative Music Composition*, de Margaret Lucy Wilkins (2006), [5] *Techniques of the Contemporary Composer*, de David Cope (1997) e [6] *Simple Composition*, de Charles Wuorinen (1994)”. Nesse trabalho ele busca “sintetizar os conceitos centrais e os enfoques pedagógicos, bem como revelar conexões com a teoria e a história”. Pitombeira propõe um debate sobre as prováveis concepções no ensino da composição, em virtude da instauração crescente na área da composição musical de “abordagens texturais, espectrais, ultra complexas e sistêmicas.

Dos autores abordados por Pitombeira (2011), optamos pelos autores Larry Austin e Thomas Clark porque tratam em seu livro *Learning to Compose*, dentre outras coisas, sobre modelagem composicional. Segundo Austin e Clark, na concepção de uma obra, a imaginação vem antes da criação. Essas ações são alcançadas através de um “processo de modelagem”. Em suas palavras:

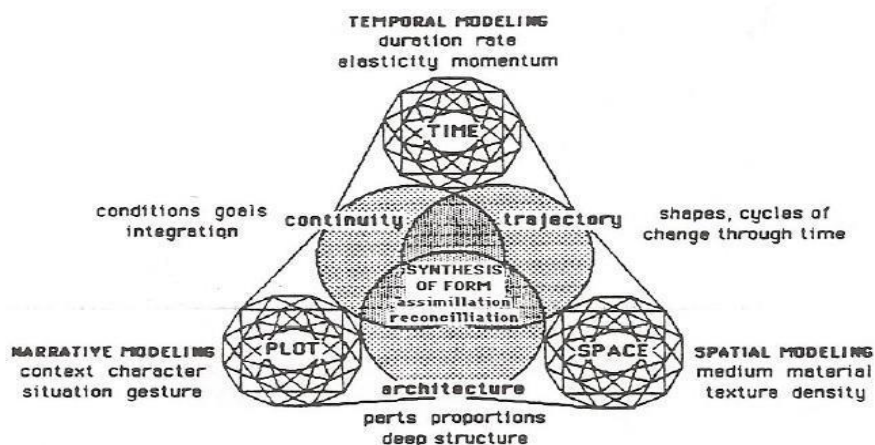
“A modelagem de uma peça exige que o compositor imagine e depois assimile a imagem da forma que vai tomar. Em todas as etapas do processo de modelagem, o compositor está imaginando a existência da peça no tempo e no espaço. Tal modelagem na concepção de tempo e espaço da mente pode, à vontade, se mover muito rapidamente ou muito lentamente sobre os detalhes grandes e pequenos: grandes detalhes de escopo e instrumentação, pequenos detalhes da relação no tempo, distância e cor de notas individuais. um para o outro. O compositor ouve, vê e faz a peça se materializar no que o psicólogo Julian Jaynes chama de

“mente-espaço” e “mente-tempo”. (1989, p. 19. Tradução nossa.)⁵

Nesse processo de elaboração, participam três esferas metafóricas de modelagem composicional: **temporal**, **espacial** e **narrativa**. A **modelagem temporal** é aquela “onde os materiais sonoros da peça são inventados e moldados em tempo real ou no imaginário”. Esse processo pode ser alcançado através da execução de um instrumento, através do canto ou através da imaginação, onde o compositor ouve a peça na sua mente. A **modelagem espacial** “é a visualização consciente no ‘espaço mental’ da peça musical como um objeto com dimensões mensuráveis em uma rede de características espaciais.” Nesse processo ocorre um planejamento minucioso da obra. Estão envolvidas questões sobre tempo, duração, textura, instrumentação, etc. Até mesmo “a escolha do meio musical, por exemplo, envolve modelagem espacial de maneira direta”. A **modelagem narrativa** “envolve o enredo ou o evento de uma peça”. (...) “à medida que ela começa, desenvolve, continua, alcança seu desfecho, se é desejado e, finalmente, sua conclusão”. (AUSTIN e CLARK, 1989, pp. 19-20, Tradução nossa)

Na figura 2-2, estão dispostos os três tipos de modelagem através de três forças, reunidos em uma síntese de forma.

Figura 2-2 – Esferas de imagem e forças relacionadas na modelagem e síntese de forma: um diagrama molecular



Fonte: Austin e Clark (1989, p. 25)

⁵ “Modeling a piece calls for the composer to imagine, then assimilate the image of the form it will take. At every stage of the modeling process, the composer is imagining the piece's existence in time and space. Such modeling in the mind's conception of time and space can, at will, move very quickly or very slowly over the large and small detail: large details of scope and instrumentation, small details of the relationship in time, distance, and color of individual notes to one another. The composer hears, sees, and makes the piece materialize in what psychologist Julian Jaynes terms “mind-space” and “mind-time”.

“Três forças relacionadas importantes assimilam e fundem as imagens distintamente modeladas, mas incompletas, sintetizando a forma final da composição. Essas forças relacionadas são fluidas, canais de como as imagens de tempo, espaço e enredo se misturam simultaneamente e gravitam em direção a uma piscina comum. A ordem e direção de como não é especificado – essas são prioridades para o compositor individual fazer. Qualquer curso através dos canais conectados, mesmo um circuito, levará à criação de uma forma única, uma concepção completa e orgânica de uma nova obra de arte”. (AUSTIN e CLARK, 1989, p. 25, Tradução nossa)⁶

De acordo com a citação, as três esferas metafóricas de modelagem composicional interagem através de três forças relacionadas: a arquitetura, a continuidade e a trajetória. A arquitetura é “a relação, fora do tempo, do maior para o menor, dos elementos mais profundos para a superfície da peça”. A continuidade “é uma força coesiva importantíssima na mudança musical através do tempo”. A trajetória “é uma qualidade importante do desdobramento dos eventos, a forma de mudança no tempo”. Em suma, segundo os referidos autores. “um processo de modelagem eficaz deve equilibrar todas as três esferas da imagem, trazendo de cada uma sua contribuição única para a arquitetura, a trajetória e a continuidade”. (AUSTIN e CLARK, 1989, pp. 25-25. Tradução nossa.)

2.3 Modelo

Para o termo modelo, encontramos a seguinte entrada:

Mo·de·lo [ê] (italiano *modello*) substantivo masculino. 1. Imagem, desenho ou objeto que serve para ser imitado (desenhando ou esculpindo). 2. Molde, exemplar. 3. [Figurado] Coisa ou pessoa que é ou merece ser imitada. = EXEMPLO substantivo de dois gêneros 4. Pessoa que posa para artistas, servindo de modelo vivo. 5. Pessoa que tem como atividade envergar e apresentar roupas ou acessórios. = MANEQUIM adjetivo de dois gêneros e de dois números – 6. Que serve de referência ou de exemplo (ex.: andar modelo). [Como adjetivo, pode ser ligado por hífen ao substantivo que qualifica.] (MODELO, 2018, s.p.)

Como podemos observar, algumas definições sugerem um certo engessamento,

⁶ “Three important relating forces assimilate and fuse the distinctly modeled but incomplete images, synthesizing the ultimate form of & composition. These relating forces are fluid, channels of How where images of time, space, and plot intermingle simultaneously and gravitate toward a common pool. The order and direction of How is not specified-those are priorities for the individual composer to make. Any course through the connected channels, even a circuitous one, will lead to the creation of a unique form, a full and organic conception of a new artwork”.

uma cópia ou duplicação a partir de algo ou alguém já estabelecido. Quando transportamos esse conceito à Composição musical, ele toma ainda outras proporções. No que diz respeito à criação, existem muitos modelos elaborados para as mais diversas aplicações. Com relação à sua compreensão, eles podem estar relacionados à abordagens filosóficas, teóricas, metafóricas etc. No tocante à abrangência de um modelo (delimitação), diz respeito ao campo de alcance em que ele se aplica. No tocante à tradução (modelo como metáfora – representação), diz respeito ao que ele foi concebido para representar ou traduzir.

2.4 Modelização

Catanzaro (2005, p. 1) em seu artigo sobre modelos composicionais (século XX-XXI), “propõe a ideia de que”, (...) “cada tipo diferente de interação que se tem com o material musical”, (...) “acarreta, igualmente, em uma maneira diversa de se pensar e articular a forma musical”. Seu trabalho contribuiu para a ampliação do nosso entendimento sobre processo composicional. Catanzaro apresenta o fazer composicional decomposto em três fases distintas que se relacionam entre si. (1) a *fase conceitual*, (2) a *fase de escritura*⁷ e (3) a *fase de modelização*. A primeira diz respeito ao “momento no qual o compositor lida com representações metafóricas e analogias de linguagem”. A segunda diz respeito “ao momento que essas abstrações se materializam⁸.” Nesse ínterim, a obra musical concluída, que é o resultado entre essas duas fases, caracteriza-se como o “ponto de convergência”. (MALT, 2000, p. 83, apud CATANZARO, 2005, p. 3)

Para que esse “ponto de convergência” seja atingido efetivamente, Malt

“aponta que é necessário um enviesamento que garanta a transição entre as duas fases acima mencionadas (encarada como uma terceira etapa do ato composicional) a fim de cruzarmos o abismo que separa as noções abstratas dos confinamentos do real (materiais e perceptivas): a *fase da modelização*, na qual se estabelecerão modelos que permitirão a representação concreta de conceitos abstratos”. (CATANZARO, 2005, p.3)

Conforme observamos na referida citação, é na terceira fase (etapa) propriamente dita, que acontece a aplicação dos modelos composicionais (modelização composicional). No que diz respeito aos modelos composicionais, Catanzaro apresenta sua concepção da

⁷ “Escritura, aqui, no seu sentido composicional, e não no sentido gráfico. O gráfico representa apenas uma das diversas maneiras possíveis para o compositor expressar seu pensamento.” (CATANZARO, 2005, p. 3)

⁸ “Embora em muitos compositores esses dois momentos não sejam claramente distintos, vale aqui o conceito do autor (MALT, 2000) de modelização.” (CATANZARO, 2005, p. 3)

seguinte maneira:

“Filosoficamente, um modelo pode abranger tanto a expressão de uma teoria geral quanto a tradução de um simples fenômeno local ou particular. Ele pode ser, igualmente, intensional [*sic*] ou extensional⁹, determinista ou probabilista etc. De fato, há vários modos de se conceber e encarar o modelo.” (CATANZARO, 2005, p.3)

A autora diz que as diferenças aumentam significativamente quando se parte para conceber uma tipologia de modelos. Nesse ínterim apresenta os seguintes tipos de modelos:

“Malt (2000, 101-102), por exemplo, baseia-se nos estudos de Giré (1987), e os divide em: 1. **modelos lógicos**; 2. **modelos analógicos**; 3. **modelos metafóricos**; 4. **modelos fóricos**. Já Sponton (2000) divide-os em: 1. **modelos em escala**; 2. **modelos analógicos**; 3. **modelos matemáticos**; 4. **modelos teóricos**. Em todo caso, como coloca Vecchione (1991, 15), na arte, o modelo é múltiplo, o que assegura uma liberdade muito maior para poder forjá-los.” (MALT, GIRÉ, SPONTON e VECCHIONE, apud CATANZARO, 2005, p. 4)

Além dos modelos citados, a referida autora apresenta mais outros e os exemplifica com seus respectivos compositores:

“o modelo sonoro (Debussy, Varèse, Murail, Grisey, etc.); o modelo estrutural (Schoenberg, Stockhausen e Boulez); o modelo conceitual (Cage e Kagel); e o modelo dramático (Berio). Mas é possível ainda inferir outros modelos gerados a partir dessas quatro categorias primárias. Temos, assim, o modelo calculável (Xenakis), como uma subcategoria da figura, o modelo performático como uma subcategoria do gesto, e o modelo visual (Varèse), como uma intersecção da textura com a figura, entre muitos outros.” (CATANZARO, 2005, p. 5)

Finalmente, Catanzaro propõe uma categorização abrangente, elencando tipos de modelos em Composição Musical, como mostrado na figura 2-3.

⁹ “Como aponta Sponton, baseado em considerações de Irving Copi, a definição intensional determina “uma característica ou propriedade comum a todos os objetos aos quais o termo é aplicado”, já a extensional define “um termo através de exemplos ou ostensivamente” (SPONTON, 2000, pp.19-20, apud CATANZARO, 2005, p. 3).

Figura 2-3 – Categorização taxonômica em níveis hierárquicos sobre tipos de modelos composicionais

Categorizações de I Grau	Categorizações de II Grau	Categorizações de III Grau	Categorizações de IV Grau	Categorizações de V Grau	Categorizações de VI Grau
Som	Áreas fundamentais da atividade composicional (Textura, Figura e Gesto)	Modelisação de peças que abrangem vários sistemas composicionais	Modelisação de peças de um mesmo sistema composicional	Modelisação de peças de um mesmo compositor	Modelisação de peças particulares

Fonte: Catanzaro (2005, p. 6)

A autora sugere ainda que uma padronização “mais geral dos modelos composicionais de forma intensional [*sic*]” e um estudo mais categórico frente as viabilidades atuais da concepção formal, “permitiria uma abordagem mais direta do assunto à pesquisa, à experimentação e ao ensino composicional.” (CATANZARO, 2005, p. 6)

2.5 Modelos específicos

Após revermos esse “modelo de modelos”, passamos a um levantamento de modelos específicos, que tratará dos seguintes autores: Mannis (2012), Sotuyo Blanco (2007), Pitombeira (2012), Menezes (2013), Silva (2007, 2010), Schillinger (1946), Sloboda (1991) e Laske (1991).

Mannis apresenta um artigo que trata da síntese de modelos por ele observados ao longo dos anos em suas atividades de criação, ensino e pesquisa. O enfoque é o processo criativo a partir do material. Nesse artigo, intitulado “Processo criativo: do material à concretização, compreendendo interpretação-performance”, o autor apresenta uma “proposta de configuração sistêmica representando os processos criativos.” (2012, pp. 231-232) Essa apresentação está dividida em duas sínteses. Na síntese 1, “A partir do material – construção de um corpo sustentado: estrutura”. Na síntese 2, “evolução dinâmica da estrutura através do conteúdo = forma”. Na figura 2-4, reproduzimos o que o autor apresentou como “a sequência completa” do processo criativo do material à realização.

Figura 2-4 – Sequência completa sobre processo criativo



Fonte: Mannis (2012, p. 234)

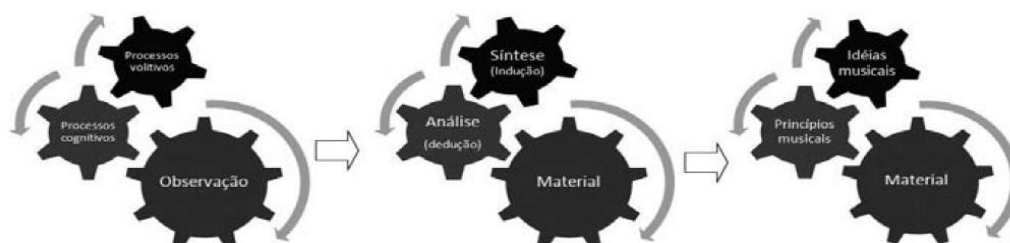
Com relação aos termos da (figura 2-4), para o termo Material, Mannis apresenta a seguinte definição:

“toda a paleta de sonoridades, recursos, modelos, processos, estímulos, diretivas e premissas estabelecida antes e durante o processo de uma obra. Pode envolver elementos e materiais de todas as naturezas, apresentados e representados em todos os suportes. Caracteriza-se, portanto, como o núcleo básico e original a partir do qual se constrói a obra através de sua estrutura até o estabelecimento final de sua forma. Elementos de Estrutura e Forma também podem fazer parte do Material. O Material constitui em si um potencial de Estrutura além de um potencial de sua própria transformação, ou seja, o Material pode se multiplicar, se reproduzir e se renovar.” (2012, p. 234)

Ao definir o termo Ideia, o autor apresenta duas variantes para o termo. (1) Ideia musical ampla e (2) Ideia musical gestual. Ideia musical ampla, o autor define como: “Dinâmica à qual é submetida um sistema de princípios musicais através de um processo de mutação (N.B.: esta dinâmica pode também ser nula).” Ideia musical gestual, como: “Estabelecimento de uma situação comportando jogo musical entre princípios musicais.” (MANNIS, 2012, p. 238)

Na figura 2-5, o autor demonstra como Ideias são geradas a partir do Material. Análise: Aquisição e Assimilação do Material.

Figura 2-5 – Como Ideias são geradas a partir do Material



Fonte: (MANNIS, 2012, p. 235)

Conforme se pode observar na (figura 2-5), as três engrenagens maiores estão relacionadas, cada uma, com duas engrenagens menores. A primeira engrenagem (Observação) está diretamente relacionada com Processos cognitivos e Processos volitivos. A segunda engrenagem (Material) está diretamente relacionada com Análise (dedução) e Síntese (indução). A terceira engrenagem (Material) está diretamente relacionada com Princípios musicais e Ideias musicais. Através dessas etapas, completa-se a demonstração

de como Ideias são geradas a partir do material.

Para o termo Estrutura, o autor define como: “Determinante do conteúdo. A Estrutura é o devir¹⁰ do Material e constitui em si um potencial de Forma.” (MANNIS, 2012, p. 234)

Para o termo Forma, o autor diz que é:

“Determinada pelo continente do conteúdo, ou seja, pela conformação do conteúdo total. A Forma é também a cristalização da Estrutura dinamizada através da malha discursiva. A Forma é o devir da Estrutura. Numa escala menor, o conteúdo também é um devir da Estrutura uma vez que o conteúdo consiste no desdobramento discursivo da estrutura dinamizada. Enquanto o conteúdo está num domínio que antecede a Forma, a conformação do conteúdo está no domínio da Forma.” (MANNIS, 2012, p. 234)

Para o termo Realização e Finalização, o autor diz que: “Processo final compreendendo integração e concretização da obra.” Apresenta também a definição do termo Concretização como: “tornar a obra concreta, real; concretizá-la; substancialização (e materialização) da obra.” (MANNIS, 2012, p. 236)

Em concordância com Mannis, Corrêa (2014) observa o surgimento musical oriundo do material, dizendo que,

“o novo discurso musical surgia a partir do material musical dispensando o equilíbrio formal tradicional, substituindo melodias por séries, resgatando e incluindo inusitadas formações escalares, renovando o pensamento harmônico e acolhendo o acaso.” (p. 198)

Corrêa (2014) diz ainda que a música a partir do século XX demanda uma nova escuta por parte do ouvinte. Essa exigência se dá pela necessidade de uma maior aproximação com os novos códigos que foram inseridos através da estética, onde as obras não são mais fundamentadas no sistema de tonalidades.

Sotuyo Blanco (2007, p. 91) expõe em seu trabalho a definição de Modelo Pré-Composicional, apresenta um esquema geral do funcionamento baseado em categorias contextualizadas e argumenta sobre a sua importância analítica e terminológica para a pesquisa musicológica.

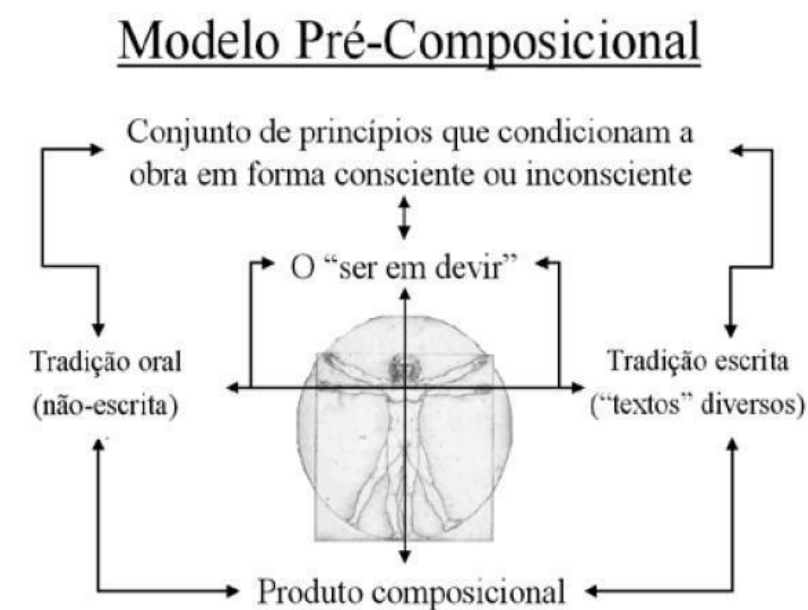
Sobre a definição, o autor diz que:

¹⁰ "Devir (latim devenio, -ire) verbo intransitivo 1. Dar-se, suceder, acontecer, acabar por vir. substantivo masculino 2. [Filosofia] Movimento permanente pelo qual as coisas passam de um estado a outro, transformando-se. = MUDANÇA, TRANSFORMAÇÃO." (DEVIR, 2018, s.p.)

"Modelo Pré-Composicional (ou MPC) se define como um conjunto de princípios e/ou fatores que existem a priori dentro do mundo criativo do compositor – conscientemente ou não – que condiciona sua obra musical e pode se refletir de alguma forma (e ser, por sua vez, reconhecido) no produto compositivo. O referido conjunto de princípios e/ou fatores pode vir tanto da tradição oral como da tradição escrita (ou das duas), podendo tanto se manter ou se modificar, isto é, interagindo entre si no criador, para se refletir, de alguma forma, no produto composicional. Na repetição constante deste processo, se acrescentam as manipulações do próprio “ser criativo em devir” (individual ou coletivo), que podem, ou não, se integrar posteriormente às tradições compreendidas. Em outros termos, ele inclui tudo aquilo que o compositor sabe e/ou conhece, ou mesmo que apela (voluntária ou involuntariamente) das diversas tradições, que possa ter relação com a criação para um repertório determinado, e que poderá fazer parte dos MPC de outros compositores ou dele próprio, no futuro." (SOTUYO BLANCO, 2007, p.3)

Na figura 2-6 apresentamos o esquema geral do funcionamento dos modelos pré-composicionais, segundo esse autor.

Figura 2-6 – Esquema geral do funcionamento dos modelos pré-composicionais



Fonte: Sotuyo Blanco (2007, p. 94)

De acordo com a figura 2-6, o “Conjunto de princípios,” que pode vir tanto de

ambas as tradições (oral ou escrita), interagem entre si para se refletirem de alguma maneira no “Produto composicional.”

Sotuyo Blanco apresenta os modelos pré-composicionais em duas subcategorias. Os modelos pré-composicionais dogmáticos - MPCd e os modelos pré-composicionais pragmáticos - MPCp. Os MPCd, dizem respeito (1) à prática litúrgico-musical, regulamentada pela igreja católica (dentro do recorte histórico de sua pesquisa); e/ou (2) Aqueles oriundos da formação musical acadêmica, ou seja “fuga escolástica, cânone, dodecafonismo, serialismo integral, etc.” e “ou, em termos mais amplos, seria possível identificar MPCd surgidos a partir do que estabelece um grupo ”seleto” de uma comunidade particular.” como exemplo: “prêmios de composição, diretores musicais de empresas fonográficas, entre outros.” Os MPCp são aqueles “oriundos da própria prática musical.” “Por oposição, aqueles MPC que não possam ser definidos como dogmáticos (MPCd) em algum sistema referencial, serão necessariamente considerados como pragmáticos.” (MPCp). (2007, pp. 95-96)

Com base nas definições e seus desdobramentos sobre o assunto, pudemos inferir que o alcance dos MPC está diretamente ligado à “bagagem cultural e conceitual musical” do compositor. No que, sem dúvidas “o contexto sócio-histórico-musical do ser criativo”, segundo Sotuyo Blanco, de fato, “sempre faz parte do processo criativo”. (2007, pp. 92-93)

Pitombeira (2012) imagina "a atividade composicional, sob uma perspectiva epistemológica, como um processo criativo que se pode desenvolver a partir de três modelos organizacionais básicos." O autor apresenta três modelos com as seguintes denominações: (1) aristoxênico, (2) pitagórico e (3) ptolomaico.

Sobre o modelo aristoxênico o autor diz que

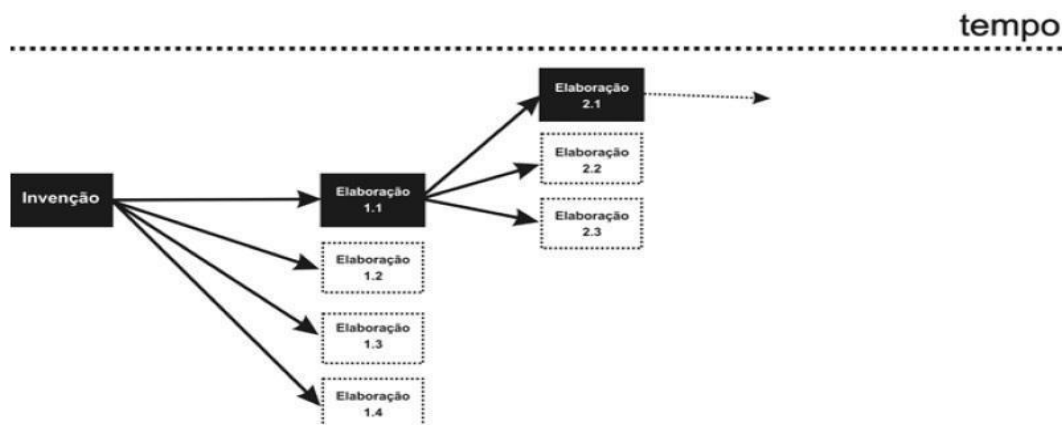
“A composição se desenvolve linearmente no tempo, sem planejamento prévio, e os resultados são uma relação direta do potencial intrínseco do material inicial e da habilidade do compositor em gerenciar os gestos gerados intuitivamente”. (...) “Onde a percepção sonora e as soluções locais e imediatas têm primazia em relação a um modelo teórico racionalmente definido a priori”. (PITOMBEIRA, 2012, p. 261)

Com base na figura 2-7, de acordo com Pitombeira, a invenção e a habilidade do compositor resultam em elaborações. As elaborações são orientadas por critérios auditivos até que a obra seja concluída.

A invenção como exemplo, pode ser um processo de distribuição intervalar. Cada uma dessas elaborações é manipulada de acordo com critérios auditivos até que, por uma

decisão “predominantemente sensorial, desconectada de qualquer imposição formal pré-estabelecida”, o compositor sinta que a obra esteja completa. (PITOMBEIRA, 2012, p. 263)

Figura 2-7 – Modelo composicional aristoxênico



Fonte: Pitombeira (2012, p. 263)

Sobre o modelo pitagórico, o autor diz que:

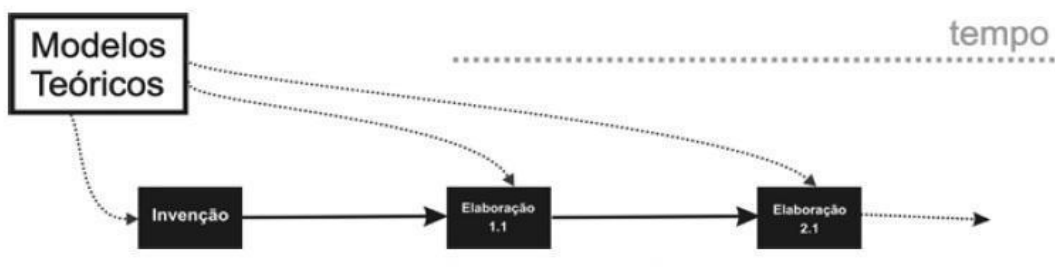
"a invenção surge a partir de modelos teóricos já sedimentados no campo musicológico ou de novos modelos, sejam estes originais, emprestados de outros campos do conhecimento ou gerados a partir da fusão e expansão de modelos anteriores. (...) Aqui o tempo é congelado, para que gestos temporais sejam manipulados e dispostos microscopicamente no âmbito da narrativa musical. Diagramas, gráficos, tabelas e esquemas traçam todo o desenrolar de um gesto musical, desde as suas fases mais incipientes e reconhecíveis em relação ao impulso inventivo inicial até seu desenvolvimento pleno, maduro, onde apenas traços abstratos são detectados racionalmente. (...) Neste tipo de abordagem se enquadram as composições geradas a partir de sistemas e planejamentos composicionais rigorosamente estabelecidos." (PITOMBEIRA, 2012, p. 264)

A fim de exemplificar um planejamento composicional previamente estabelecido, Pitombeira apresenta a distribuição instrumental feita por um determinado compositor para uma de suas obras musicais. O autor relata que “por meio desse planejamento, o compositor tem então **uma visão a priori** de tudo que vai ocorrer, em termos de distribuição instrumental, do primeiro ao último compasso.” (PITOMBEIRA, 2012, p. 264. Grifo nosso)

O diagrama da figura 2-8 diz respeito a um modelo teórico (“diagramas, gráficos,

tabelas e esquemas”) que delinea todo o desdobramento da obra em todos os seus níveis (invenção, elaborações) até a sua completude. (PITOMBEIRA, 2012, p. 268)

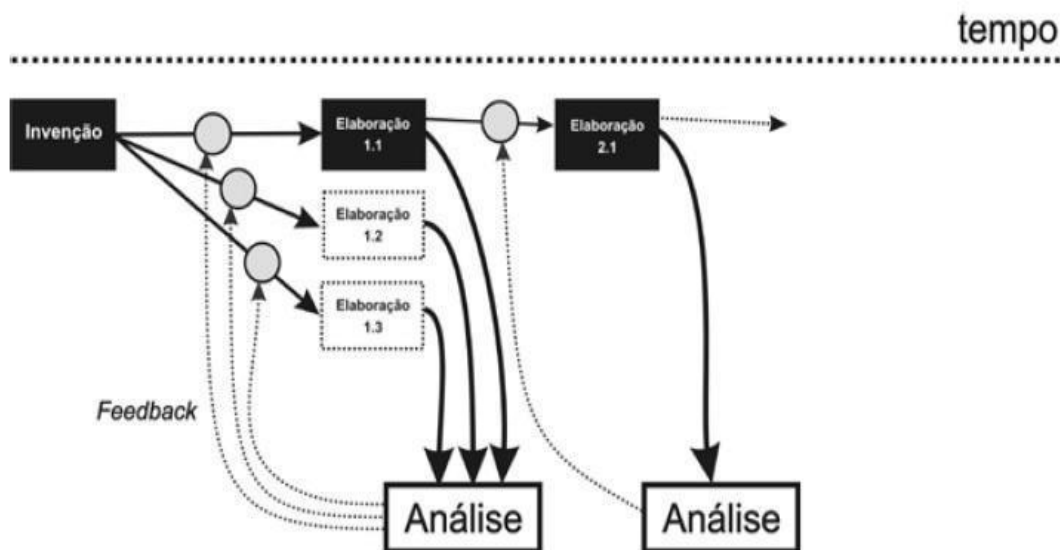
Figura 2-8 – Modelo composicional pitagórico



Fonte: Pitombeira (2012, p. 269)

Sobre o Modelo ptolomaico, Pitombeira explica que as abordagens, nesse modelo composicional, combinam-se em infinitos níveis e diversos circuitos, onde, tanto do ponto de vista micro como macroscópico, a trajetória organizacional é reorientada por modelos teóricos. Ou seja, este modelo é a fusão dos modelos aristoxênico e pitagórico.

Figura 2-9 – Modelo composicional ptolomaico



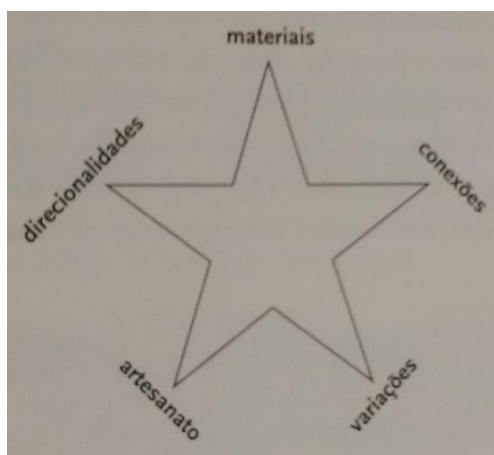
Fonte: Pitombeira (2012, p. 269)

Segundo Pitombeira, para o modelo ptolomaico, conforme o diagrama exposto, a saída (invenção) pode ser tanto “um modelo teórico como um gesto intuitivo”. Mais adiante, as elaborações resultantes são “analisadas, validadas e enriquecidas por modelos

teóricos e realimentadas na rede criativa”. Esse método de qualificação segue até a obra ser finalizada pelo compositor. (2012, p. 269)

Menezes (2013) propõe um modelo com aplicação para música instrumental ou música eletroacústica. A “Estrela da composição” é composta de cinco termos: **materiais**, **variações**, **direcionalidades**, **conexões** e **artesanato**. Na figura 2-10, apresentamos o referido modelo.

Figura 2-10 – Estrela da composição



Fonte: Menezes (2013, p. 69)

Vale ressaltar que esses termos são interdependentes, onde cada um se configura em uma etapa da composição propriamente dita. Assim o próprio autor sintetiza que

“materiais submetem-se a variações, pelas quais direcionalidades são estrategicamente projetadas no tempo; o nexos perceptivo de tais estratégias é assegurado pelo entrelaçamento operado por conexões; o controle sobre todos os detalhes, relacionados tanto aos aspectos internos quanto externos dos objetos musicais em sua aparência final, torna-se então o foco de um olhar crítico, efetuado ‘de fora’ pelo compositor, cujo artesanato propicia que seus esforços sejam mais ou menos eficazes, ao mesmo tempo que estabelece a ponte de volta da escuta em relação aos materiais como pilares de sua arquitetura musical”. (MENEZES, 2013, p. 88)

Embora o autor tenha proposto os termos da Estrela da composição, convicto de sua aplicação, “quer se tratando de música instrumental, quer de música eletroacústica”, ele finaliza que a Estrela “não deve ser vista como modelo ou como abordagem sistemática para a composição musical, mas antes como um campo quântico de significados musicais.” (MENEZES, 2013, p. 90)

Silva (2007, 2010) apresenta dois trabalhos que dizem respeito a um modelo para o acompanhamento do processo composicional.¹¹ O Modelo de Silva é articulado em instâncias (figura 2-11). Essas instâncias são: Princípios, Ideias, Metas, Técnicas, Materiais, conectadas pela instância Resultados.

Figura 2-11 – Um modelo para acompanhamento do processo composicional



Fonte: Silva (2010, p. 19)

Sobre a escolha dos nomes para as instâncias, o autor comenta:

Deixemos claro desde o início que os termos empregados para nomear as instâncias do modelo possuem definições que em muitos casos se cruzam ou coincidem. Eventualmente, encontramos um termo sendo utilizado na definição de outro. Nossa intenção não é oferecer um sentido obrigatório para eles. Visamos convencionar as maneiras pelas quais eles doravante serão usados, de modo a servir aos propósitos aos quais são conclamados. Para tanto, elegemos como critério de nomenclatura um levantamento léxico etimológico. Além disso, reunimos sua explicação, emprego e alguns exemplos ilustrativos (...). (SILVA, 2010, p. 19)

Ele se valeu de um balizamento de termos. Para tal, restringiu o número de termos a serem utilizados com base em um estudo de significado (definição/sinonímia e histórico do termo). Ele também explicou como os utilizaria e deu exemplos para cada um deles. Daremos a seguir as explicações das instâncias do Modelo.

¹¹ Esse texto é uma versão expandida de artigo publicado (SILVA; PORTO, 2018, p.1-3).

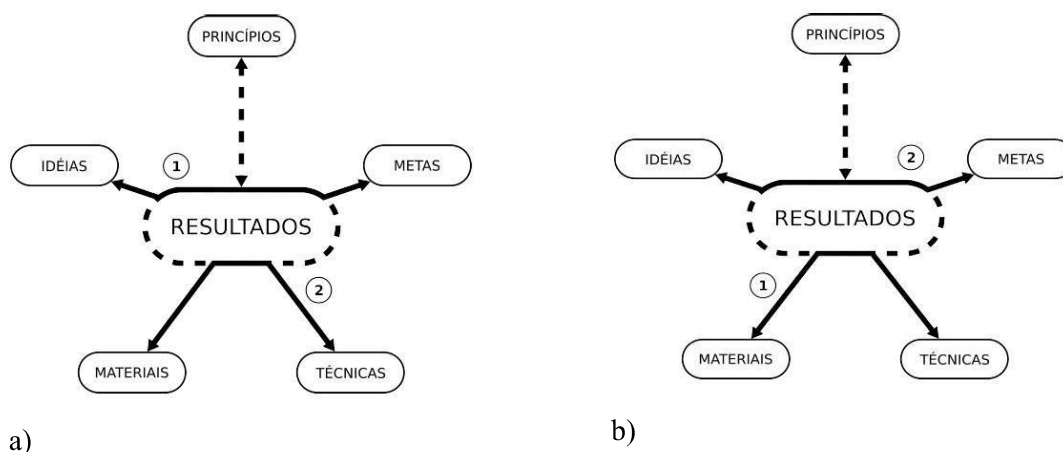
Quadro 2-1 – Explicações das instâncias do Modelo de Silva (2007, 2010)

<p>Ideias são “concepções provedoras de sentidos e imagens ao processo de realização de uma obra”.</p> <p>Exemplos: “Planejamento esquemático; resolução de problemas; roteirização”.</p>
<p>Princípios designa a “coleção de critérios que subsidiam tomadas de decisões ao longo do processo”. O autor adiciona, “tais decisões lidam com atitudes geralmente automáticas, a priori, ou que não costumam ser levadas em conta (senão tácita ou de alguma maneira não consciente).”</p> <p>Exemplos: “aninhamento (de contornos); mapeamento entre domínios (<i>cross domainmapping</i>); negociação; repetição variada; surpresa.”</p>
<p>Metas englobam “pontos que definem o contorno (o perfil) de gestos ou eventos. Metas possuem medidas (que as dispõem no espaço/tempo do plano composicional) e formas de acesso (que são maneiras de se alcançar suas medidas).”</p> <p>Exemplos: “Medidas (metades, terços e seções áureas); formas de acesso (crescimento resistente).”</p>
<p>Técnicas subentendem “operações sobre materiais, orientadas por princípios para o alcance de metas.”</p> <p>Exemplos: “Combinatória; defasagem (phasing); expansão/contração intervalar; melodia de timbres (Klangfarbenmelodie); polirritmia; politonalismo; heterofonia; permutação; serialismo; síntese sonora.”</p>
<p>Materiais são “dados brutos ou elementos básicos submetidos a transformação, sínteses”.</p> <p>Exemplos: “agregado; natureza instrumental timbrística; ritmos.”</p>
<p>Resultados se refere à “saída do processo composicional”. Ademais, “essa instância funciona como um repositório dinâmico de resultados parciais.”</p> <p>Exemplos: “Obras de arte; composições; esboços composicionais; gestos e amostras sonoras (tratadas ou sintetizadas).”</p>

Fonte: Silva (2010, p. 21)

O modelo foi "concebido como uma ferramenta de navegação", sendo assim, "auxilia a visualizar recursos e caminhos, ao longo da elaboração musical". Ele pode ser lido em duas abordagens: *top-down* e *bottom-up*.

Figura 2-12 – Abordagens *top-down* (esquerda) e *bottom-up* (direita)



Fonte: Silva (2010, p. 23)

A primeira (*top-down*), “parte de um diálogo entre IDEIAS e o desígnio de METAS”, já contribuindo com “RESULTADOS (parciais)”. A segunda (*bottom-up*), designa “a usinagem de MATERIAIS através de TÉCNICAS”, também “produzindo RESULTADOS (parciais)”. (SILVA, 2010, p. 24)

Em trabalho posterior, o autor ressalta, entre outras características associadas, que o modelo facilita “a interlocução dos sujeitos envolvidos, sejam eles (1) compositor e seu imaginário (e volição criativa), (2) compositor e intérpretes da composição, (3) compositor e relato escrito de sua obra e, inclusive, (4) compositor [estudante] e seu orientador de pesquisa”. (SILVA; MORAIS, 2016, p. 260). Da maneira como foi formulado, o modelo das seis instâncias articuladas contribui para a classificação de conteúdos pertinentes ao processo compositivo.

O modelo foi elaborado com base na necessidade de se observar o processo composicional, ou seja, os passos dados por um compositor durante (“viés momento-a-momento”) ou posteriormente (“viés memorial”) à elaboração musical. (Ainda um terceiro viés, didático, cuida da compilação de vários memoriais, voltados ao ensino de Composição.)

Finalmente, acrescentamos que o modelo de Silva se embasa, entre outros, nos trabalhos dos seguintes autores: (1) Schillinger (1946), (2) Sloboda (1991) e (3) Laske (1991). (SILVA, 2007, p. 61 e ss.)

De acordo com Schillinger¹², “o planejamento de uma composição musical pode ser

¹² Joseph Schillinger possui um trabalho baseado em suas notas de aulas chamado Sistema Schillinger de Composição Musical (SSCM). Esse trabalho é composto de dois volumes, possui cerca de 1.700 páginas que foram compiladas após a sua morte aos 49 anos de idade. (SILVA, 2007, p. 14) “Em sua totalidade o SSCM

alcançado de maneira geral em 10 passos”, conforme descrito no quadro 2-2.

Quadro 2-2 – 10 estágios sucessivos da composição de Schillinger (1946)

- (1) “Decisão quanto à duração cronométrica de toda a composição”.
- (2) “Decisão quanto ao grau de saturação temporal”.
- (3) “Decisão quanto ao número de temas e grupos temáticos”.
- (4) “Decisão quanto à forma da sequência temática”.
- (5) “Definição temporal e distribuição de grupos temáticos”.
- (6) “Organização da continuidade temporal”.
- (7) “Organização de unidades temáticas”.
- (8) “Organização de grupos temáticos”.
- (9) “Coordenação entonacional (síntese axial) de continuidade temática”.
- (10) “Desenvolvimento instrumental”.

Fonte: Schillinger (1946, p. 1353) apud Silva (2007, p. 16)

Sloboda (1991) apresenta o processo de composição do ponto de vista da psicologia cognitivista. Assim,

“sugere quatro métodos de se inquirir para ganhar *insight* psicológico num processo musical central e fundamental, que é o de composição: (1)” evidências em manuscritos”, (2) “relatos dos próprios compositores sobre suas obras”, (3) observação ‘ao vivo’ de compositores durante a sessão de composição” e (4) “a observação de descrição de *performance* improvisatória”. (Sloboda, 1991, apud Silva, 2007, p. 28)

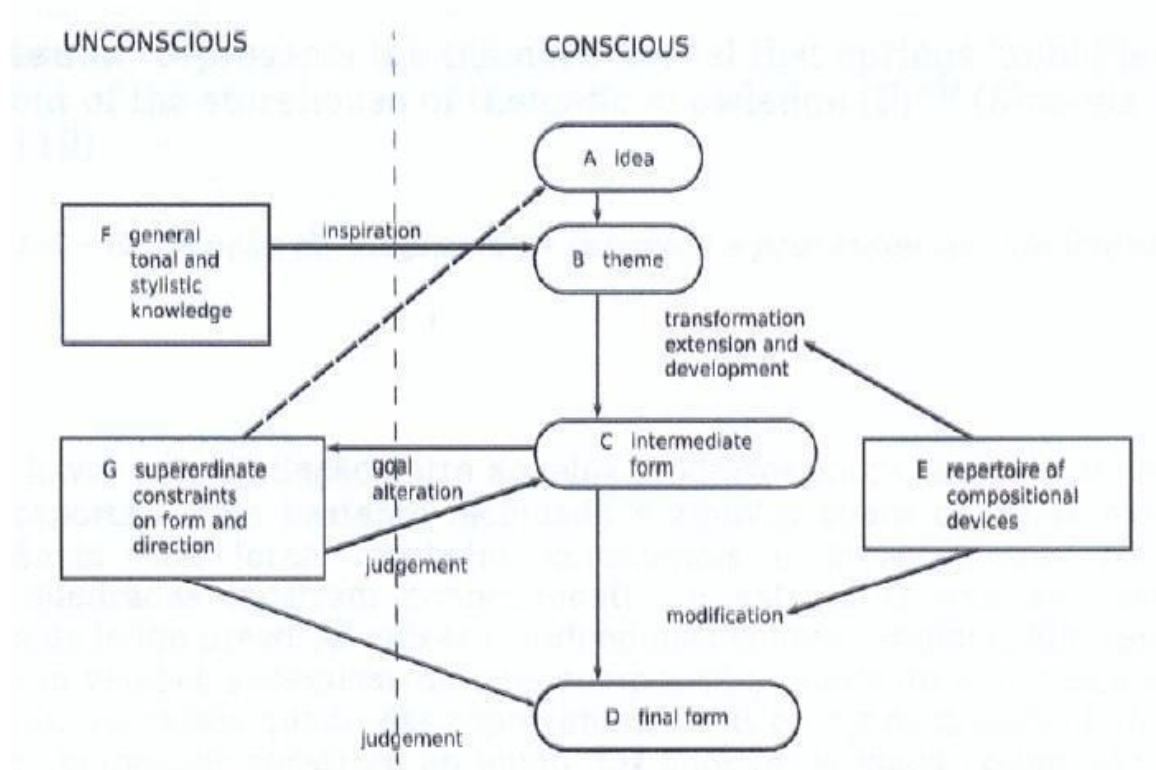
Estes quatro métodos citados, têm o “intuito de sugerir formas de se contornar a escassez de informação sobre o processo composicional, talvez até, vislumbre um cenário mais assertivo”, (...) “compreensão no assunto”. (SILVA, 2007, pp. 29-30) Para o segundo método, “num sentido mais abrangente, Sloboda propõe uma articulação entre esferas envolvidas no processo criativo”. (Sloboda, 1991, pp. 116-117, apud Silva, 2007, p. 33) Desta feita, apresentamos na figura 2-13 o diagrama de acordo com o referido autor.

Sloboda explica o diagrama da seguinte maneira: para os processos que podem ser remontados pelo compositor, o autor os denomina “conscientes” e “inconscientes”. O “conhecimento ou estruturas” duradouras, guardadas na memória, são representadas pelas

envolve a preparação e a montagem de componentes de acordo com o desenho preconcebido do todo”. (Schillinger, 1946, xv, apud Silva, 2007, p. 15)

caixas com bordas quadradas e estes “podem ser aplicados a novos problemas composicionais”. Os “materiais transitórios”, que integram apresentações contínuas de uma obra em desenvolvimento na “mente do compositor”, são representados pelas caixas arredondadas. Os processos que “transformam ou usam” o que está contido dentro das caixas são representados pelas linhas. (SLOBODA, 1991, pp. 118-119, apud SILVA, 2007, pp. 33-34)

Figura 2-13 – Diagrama de recursos e processos composicionais típicos

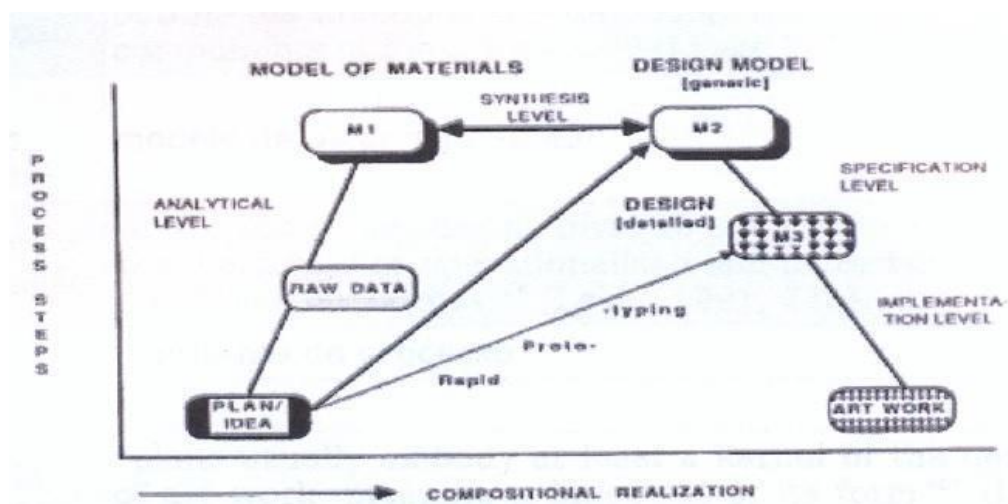


Fonte: Sloboda (1991, p. 118) apud Silva (2007, p. 33)

Laske (1991) introduz a noção de “ciclo de vida da composição”¹³.

¹³ “É um processo gerando formas complementares, tais como compositores e composições, *designers e designs*”.(...) “Nesse ciclo de vida, o ambiente de tarefa do designer funciona como seu “alter-ego”. (LASKE, 1991, p. 243, apud SILVA, 2007, p. 46)

Figura 2-14 – Ciclo de vida genérico da composição



Fonte: Laske (1991, p. 245) apud Silva (2007, p. 47)

No quadro 2-3 apresentamos as explicações em detalhes de cada parte do ciclo.

Quadro 2-3 – Explicações detalhadas do “ciclo de vida da composição” de Laske (1991)

Plano/Ideia	“origem do ciclo”
Dado Bruto	
Nível Analítico	“a tarefa é gerar uma compreensão dos dados composicionais – um modelo de materiais”. (LASKE, 1991, pp. 244-245)
M1 Modelo de Materiais	“determina quais elementos de <i>design</i> com os quais o compositor quer trabalhar, deixando implícito aqueles elementos do seu material que residem dentro dele mesmo”. (LASKE, 1991, p. 246)
Nível de Síntese	“o conhecimento gerado no nível analítico” “é usado para tornar coleções de dados estáticos e/ou estipulações de processos em regras para um <i>design</i> composicional funcional baseado numa ideia”. (LASKE, 1991, p. 245)
M2 Modelo de <i>Design</i> (genérico)	“determina a forma que o compositor quer criar, e essa forma, desde que ela é um processo, é mais do que a soma de suas partes (seções ou movimentos)”. (LASKE, 1991, p. 246)
Nível de Especificação	“as regras estipuladas no nível de síntese” “são então usadas (...) para esboçar as funções e relações funcionais entre componentes da obra de arte”. (LASKE, 1991, p. 245)

M3 <i>Design</i> (detalhado)	“modelo de <i>design</i> detalhado”.
Nível de Implementação	“as funções esboçadas no nível de especificação e” “suas relações são operacionalizadas e materializadas em termos dos recursos escolhidos”. (LASKE, 1991, p. 245)
Obra de Arte	“resultante do processo”.
Seta sólida: Plano => M2	“planos usualmente incorporam ao menos uma semente do <i>design</i> de obra de arte, significando uma planta baixa da sua forma”. (LASKE, 1991, p. 244)
Seta fina: Plano => M3	“a ideia convencional de ‘protótipo rápido’ (erroneamente) demanda a existência de uma conexão direta entre um plano e um <i>design</i> detalhado, dessa forma ignorando os muitos estágios intermediários de modelagem”. (LASKE, 1991, p. 244)
Seta bidirecional: M1 <=> M2	“indica a transição de maior importância entre a compreensão dos materiais que entram no processo de <i>design</i> (modelo de materiais) e o desenvolvimento de um modelo de <i>design</i> (forma musical), isso é, a mudança do pensamento analítico para o sintético e funcional”. (LASKE, 1991, p. 244)

Fonte: Laske (1991) apud Silva (2007, pp. 47-48)

2.6 Justificativas para o emprego do Modelo de Silva

Feito esse levantamento sobre modelos, apresentamos as justificativas para o emprego do Modelo de Silva no presente trabalho. É um modelo fundamentado (elaborado) com base em outros modelos, conforme foi apresentado. Assim, significa dizer que o referido modelo é fruto de uma exaustiva reflexão sobre aquilo a que se propõe, a saber, a organização de instâncias, e que essa organização tem vieses de aplicação concernentes ao acompanhamento do processo composicional.

O Modelo de Silva é uma ferramenta de observação do processo composicional e não uma ferramenta de composição propriamente dita. No entanto, sua configuração em instâncias (classes) conectadas pode servir de ponto de partida para a confecção de obras, bem como para os seus respectivos relatos. O Modelo acaba conduzindo o proponente em Composição a um maior nível de consciência sobre o seu processo criativo.

O Modelo possui vieses de aplicação. Dentre eles citamos: (1) diário de bordo, (2) memorialista e (3) didático. No viés diário de bordo, que é ainda pouco usado, significa dizer que o modelo acompanha a composição momento a momento. À medida que se vai

compondo, os procedimentos e estratégias vão sendo registrados nas instâncias do modelo. No viés memorialista, depois de feita a composição, olha-se para trás pela lente do modelo e se consegue acondicionar a sua mudança dentro de uma forma, que é a forma das seis instâncias (ou seja, o memorial da composição é gerado após sua finalização). O viés didático consiste em um apanhado de vários memoriais e também auxilia no ensino de Composição, uma vez que se pode pesquisar como um compositor organizou, através do modelo, as informações oriundas do processo. (SILVA 2007)

Convém ressaltar que, além dessas características mencionadas, na prática, o modelo é um instrumento de interlocução entre vários envolvidos no processo. Sendo assim, suas particularidades agregam valores que justificam a relevância do modelo à elaboração e fomentação de conhecimentos profícuos à Composição Musical.

De acordo com Corrêa, "Processo é definido como o conjunto de atos por meio dos quais se realiza uma operação qualquer. Trata-se de uma sequência contínua de fatos apresentando uma certa unidade ou que se reproduzem (desenvolvem) com certa regularidade." (2014, p. 141)

Para o relato do processo composicional, foi necessária uma análise reflexiva sobre o próprio processo. Ou seja, um exame sobre as próprias experiências ou sobre o que ocorre em nós mesmos. Nesse sentido:

“O estudo do processo criativo é algo de extremamente delicado. Na verdade, é impossível observar de fora os movimentos internos desse processo. É uma tentativa vã, assim como seguir suas sucessivas fases na obra de outra pessoa. É igualmente difícil observar o que você mesmo faz. E no entanto, só pedindo a ajuda da introspecção é que tenho alguma chance de guiá-los nessa matéria essencialmente flutuante.” (STRAVINSKY, 1996, p.53)

Somado aos resultados da introspecção, além da análise, que é um benefício de cunho musicológico, existe ainda o benefício interpretativo, conforme (CORRÊA, 2014, p. 70) argumenta:

“Refletir a respeito da composição musical, seus meandros, artifícios e processos é uma tarefa justificada não apenas sob o prisma musicológico, mas também interpretativo, pois penso que um executante conseguirá a execução mais consistente de uma obra quanto melhor compreendê-la. E um dos pontos de partida para o entendimento da obra é a análise e o confronto com questões ligadas a sua poética.”

Nesse sentido o Modelo de acompanhamento composicional de Silva (2007, 2010)

se mostrou como um meio facilitador para a nossa introspecção e para a confecção dos memoriais, onde os processos composicionais descritos neste trabalho podem ser úteis para futuros intérpretes das obras, compositores e/ou analistas.

3 MEMORIAIS DAS OBRAS

Utilizamos o Modelo de acompanhamento do processo composicional proposto por SILVA (2007, 2010) para elaborar os memoriais das composições. Entendemos que o relato do observado em composições, usando a língua vernácula através de memoriais, é uma ferramenta efetiva para os estudantes e afeitos à Composição musical. Esses memoriais se constituem em fontes valiosas de conhecimento, pois trazem descritos processos composicionais, estratégias e metodologias, que acabam suprimindo uma lacuna aberta pela falta de bibliografia sobre o processo composicional. (SILVA, 2010, p. 3)

Abaixo apresentamos os memoriais das seguintes composições autorais: Zabumleiromático, Sereno e Imos. Utilizamos as instâncias do Modelo de Silva (2007, 2010) como seções deste capítulo. Desta forma, relatamos sobre princípios, ideias, materiais, técnicas, metas e resultados em cada uma das composições. Esse é um dos vieses propostos por Silva (2007), em que o Modelo serve de contêiner para as informações oriundas do processo composicional.

3.1 Processo composicional na obra Zabumleiromático para violão solo¹⁴

3.1.1 PRINCÍPIOS

Princípios dizem respeito a um conjunto de critérios que orientam as tomadas de decisões ao longo do processo criativo. (SILVA, 2010, p. 21)

3.1.1.1 Princípio da analogia

O princípio em destaque da obra é o da analogia. Na forma em que foi cunhado, em um sentido amplo, esse princípio abarca itens como alegoria, comparação, metáfora, símile etc¹⁵. Quanto ao uso de metáfora no domínio da composição musical, Gardner comenta:

“evidentemente, não há nenhum problema em encontrar pelo menos ligações superficiais entre aspectos da música e propriedades de outros sistemas intelectuais. Meu palpite é que estas analogias provavelmente podem ser encontradas entre quaisquer duas inteligências e que, de fato, um dos grandes prazeres em qualquer área intelectual se deve a uma exploração do seu

¹⁴ Esse texto é uma versão expandida de artigo publicado (SILVA; PORTO, 2018, p.3-8).

¹⁵ Utilizamos esse princípio conforme definido pelo prof. Alexandre Reche e Silva, em materiais didáticos utilizados em classes.

relacionamento com outras esferas da inteligência” (...) (1994, p. 98).

Segundo Zbikowski,

“um exemplo de mapeamento entre domínios [*cross-domain mapping*] que envolve música de maneira bastante imediata é a técnica da pintura de texto [*Pictorismo*], um dispositivo de composição que visa representar na música, imagens específicas convocadas pelo texto de uma obra vocal”. (ZBIKOWSKI, 2002, p. 63, tradução nossa.)

Conforme a citação de Zbikowski, podemos observar que a música, pela sua interação com o texto de uma obra vocal, acaba adquirindo novos modos de significação.

Segundo Corrêa (2014, p. 123), “algumas aproximações podem ser feitas entre a pintura impressionista e a música escrita, sobretudo na França, na virada do século XIX para o XX e, também, durante as primeiras décadas do século XX”. Sobre pintura, relata que “dois aspectos são cruciais na pintura impressionista: dissolução da perspectiva e tratamento da luminosidade da cena retratada.” Sobre música, acrescenta, “é possível, então, traçar um paralelo entre música e pintura sob estes dois aspectos, pois a música também apresenta a dissolução da funcionalidade tonal e apresenta o timbre como importante elemento estrutural”.

Como um exemplo da aplicação desse princípio da analogia, conclui que:

"uma maneira simples e direta de esboçar o paralelo entre tratamento de luz e som é apresentar um tema (usado aqui em sentido amplo, podendo referir também a um motivo, uma melodia ou frase, ou mesmo a uma única nota – vide adiante) sob diferentes luminosidades, isto é, com distintos timbres ou harmonias – artifício, de fato, já muito utilizado”.

Figura 3-15 – Debussy, *La fille aux cheveux de lin*, compassos 1, 8 e 28



Fonte: Corrêa (2014, p. 125)

Na (figura 3-15) “a nota *Db* surge como sétima do arpejo de *Ebm*, para depois tornar-se quinta do acorde de *Gb7* (compasso 8) e nona do acorde de *Cb* (compasso 28)”. “Diferentes pesos harmônicos adquiridos pela nota *Db*”.

O princípio da analogia regerá o emprego da técnica “transferência idiomática”, como veremos mais adiante (cf. 3.1.4 Técnicas). Ele também regerá a concepção musical, i.e., a ideia geradora da obra. A aplicação desse princípio resultou na obra *Zabumleiromático* para violão solo como veremos adiante.

3.1.2 IDEIAS

A principal ideia dessa composição foi usar ritmos característicos do instrumento zabumba¹⁶ para compor uma obra para violão. A composição musical, a nosso ver, é algo que precisa ser induzido para acontecer. A indução no nosso caso se deu, dentre outros fatores, através do contato com algumas analogias, com o manuseio da bibliografia sobre ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão (ROCCA, 1986). Percebemos que a conclusão dos nossos estudos de violão e a necessidade de compor também contribuiu diretamente para que essa obra ganhasse vida.

Essa ideia influenciou diretamente a utilização dos materiais compositivos, como forma, harmonia, textura e caráter. Em um primeiro momento, a forma (organização das partes) foi pensada para que sugerisse ao ouvinte, uma obra de simples entendimento. Na harmonia, pretendeu-se um misto de aspectos tonais e modais; na textura, a melodia acompanhada e no caráter, algo associado a uma dança (ritmo).

O próprio título da composição, *Zabumleiromático*, é a fusão das palavras zabumba, violeiro e idiomático. Ainda que seja um título um tanto excêntrico, a intenção é justamente provocar no ouvinte, ou quem tiver interesse, a reflexão sobre o título e consequentemente a obra que, no nosso entendimento, se configura como um resultado acessível.

¹⁶ Segundo Rocca (1986), zabumba é um pequeno Bombo. Ele tem dois tipos: o autêntico, que tem as peles puxadas por cordas e o industrializado que tem as peles puxadas por um mecanismo de metal. O autêntico, que é tocado na batedeira por uma maceta ou por uma maceta e uma baqueta de Surdo. É usado no Maracatu (e outros); o industrializado que é tocado na batedeira por uma maceta e na resposta por uma vareta é muito usado nos forrós. Segundo Menegatti 2012, O zabumba, além de designar o nome de um instrumento da categoria dos membranofones, também significa um conjunto instrumental formado por flautas tradicionais e percussão.

3.1.3 MATERIAIS

A duração da obra Zabumleiromático é de 3 min 40 seg (aprox.). Essa duração foi levantada quando da audição de estreia da obra. Na prática, a duração sempre será diferente, tendo em vista que a execução dos instrumentistas pode sofrer alterações. Fatores que podem contribuir na diferença da duração dessa obra são agógicas e ocorrências de *rallentando*. Estes podem ocorrer no decorrer da interpretação. O andamento é Moderato, 84 BPM, a métrica está em compasso 4 por 4 em quase toda a obra e em 2 por 4 no final da coda.

Nesta composição, buscou-se a lógica (sentido) e a coerência (conexão), que são os requisitos fundamentais para a criação de uma forma perceptível. Para Schoenberg, forma está relacionada ao número de partes de uma obra. Esteticamente ela está organizada e funciona como um organismo vivo. Sem isso, segundo Schoenberg, a música seria ininteligível. Segue dizendo que os requisitos básicos que contribuem para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: o todo da obra deve estar baseado nas relações internas e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função. (SCHOENBERG, 1996, p. 27). Aplicamos esse conceito de Schoenberg em Zabumleiromático da seguinte maneira: nas relações internas fizemos uso de células rítmicas que se conectaram por toda a obra. No tocante às ideias, estas foram apresentadas em cada parte da grande forma, evidenciando a importância e função recebidas. A seguir apresentamos o esquema das seções da obra.

Figura 3-16 – Esquema das seções da obra Zabumleiromático

Introdução	/:A:/	/:B:/	Transição	C	Reprise da Introdução	/:Coda:/
-------------------	--------------	--------------	------------------	----------	----------------------------------	-----------------

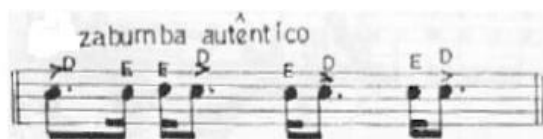
Fonte: O autor (2018)

Em nossa concepção utilizamos a forma como um ritmo de seções (Schillinger, 1946). Como ritmo é entendido como um material da composição, a forma propriamente dita passa a ser um tipo de material.

Com base na forma estabelecida, designamos as disposições dos ataques rítmicos que dão suporte às alturas, definindo assim a superfície frasal. Para isso fizemos um estudo rítmico da célula rítmica do Zabumba.

Como material rítmico, utilizamos a célula do zabumba (ROCCA, 1986, p. 38), mostrada na figura 3-17.

Figura 3-17 – Grafia musical da célula rítmica do zabumba autêntico com destaque para o uso das mãos direita e esquerda



Fonte: Rocca (1986, p. 38)

O ritmo grafado da (figura 3-17), zabumba autêntico, foi usado na Seção A (cc. 9, 11, 13 e 15), na Seção B (cc. 17, 19, 21, 22 e 23), na Ponte (cc. 26, 28, 30 e 32) e na Coda (cc. compassos 43 e 45). (Cf. respectivamente, figuras 1a, 1b, 1c e 1d.)

Figura 3-18 – Exemplos musicais grafados usados em Zabumleiromático

(1a)



(1b)



(1c)



(1d)



Fonte: O autor (2018)

O ritmo grafado da (figura 3-19), zabumba industrializado, foi usado na Introdução na sua totalidade, ou seja, do compasso 01 ao compasso 08.

Figura 3-19 – Grafia musical da célula rítmica do zabumba industrializado com indicação do uso da vareta



Fonte: Rocca (1986, p. 38)

Figura 3-20 – Exemplo musical grafado usado no primeiro compasso da Introdução de Zabumleiromático



Fonte: O autor (2018)

3.1.4 TÉCNICAS

Nesta sessão abordaremos a transferência idiomática. Ela trata de transferir elementos do idioma de um instrumento para um outro. Abordaremos também sobre as variações aplicadas na obra e também sobre critérios aplicados sobre a mão direita e esquerda do violonista.

3.1.4.1 Transferência idiomática

Utilizamos a técnica “transferência idiomática”¹⁷. Ela faz uso de células rítmicas do zabumba e as transfere para a escrita do violão. Similarmente, Pereira (2007) buscou, em ritmos praticados por percussionistas, o que ele chama de “tradução para a linguagem violonística”. Ele adaptou para o violão as expressões particulares de uma variedade de ritmos praticados pelos percussionistas. (PEREIRA, 2007, p. 6) O emprego de uma determinada célula rítmica, oriunda de um instrumento de percussão, de altura indefinida, providencia, de saída, uma sequência de ataques. Esses ataques podem então ser sincronizados com uma sequência de alturas, em um instrumento de altura definida. (Os materiais resultantes do emprego desta técnica foram exemplificados na relação estabelecida entre as figuras 3 e 4, oriundos da célula do zabumba autêntico, e entre as figuras 5 e 6, do zabumba industrializado.)

3.1.4.2 Variação

Mostramos os motivos básicos da composição na (figura 3-21). (O motivo 1 encontra-se no compasso 01. O motivo 2 encontra-se no compasso 09 e o motivo 3

¹⁷ Essa técnica é oriunda de notas de aulas e de comunicação pessoal com o prof. Alexandre Reche e Silva.

encontra-se no compasso 34 da composição).

Figura 3-21 – Exemplos musicais grafados dos motivos básicos de Zabumleiromático



Fonte: O autor (2018)

Os motivos apresentados foram usados no intuito de se tornarem novidades nos diferentes locais da obra. Essa aplicação pode assegurar o fluxo¹⁸ da obra, fazer com que a mesma não fique enfadonha e pode manter o ouvinte atento ao discurso musical quando apresentado. Segundo Belkin,

“se o fluxo da peça não oferece novidade, a música é chata. Se houver muitos ajustes, as descontinuidades romperão a coerência do trabalho. O primeiro e mais fundamental problema do compositor é, portanto, garantir o fluxo global da peça, do início ao fim. No entanto, o grau de novidade deve ser variado em diferentes pontos”. (BELKIN, 2008, p. 9. tradução nossa)

Conforme Belkin explica na citação, optamos por não fazer muitos ajustes para não comprometer a coerência da obra. Tendo dito isto, passaremos a discorrer sobre as variações que foram utilizadas nos motivos básicos de Zabumleiromático.

(1) No tocante à intensidade, as mudanças gradativas vão de *mf* ao *p*. O intérprete da obra, Fernando Batista¹⁹, durante o primeiro encontro com o compositor para mostrar o resultado de seus estudos, sugeriu contrastes de dinâmicas nas seções da obra que prescreviam repetição literal. As dinâmicas empregadas foram: *mf* na Introdução, *mp* nas seções seguintes e, nas repetições por ritornello, sugeriu *p*, almejando o contraste para quebra de monotonia.

¹⁸ Para Belkin (2008) o conceito de fluxo diz respeito a associação de eventos próximos através de conexões convincentes (fluxo local) e associações de longo alcance através do grau de novidade variado (fluxo global).

¹⁹ Mestre em Música pelo Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGMUS/UFRN). Bacharel em Música (Instrumento Violão) pela UFRN. Participou de grandes festivais violonísticos de cunho nacional e internacional. Fez *masterclasses* com renomados violonistas. Entre 2013 e 2015 foi professor do projeto de extensão Violonista Mirim da Escola de Música da UFRN. Em 2016 foi violonista convidado do Madrigal da UFRN para a temporada de concerto comemorativo aos 50 anos do grupo, interpretando a obra *Romancero Gitano* de Mario Castelnuovo-Tedesco.

(2) Quanto à altura citamos a ocorrência de transposições. As variações na harmonia são a mudança de modo e a modulação.

(3) Existe o emprego de cromatismo na obra. Esse cromatismo (linha melódica descendente), além de orientar a construção dos acordes, nos serviu para dar sentido e conexão da obra. Ele aparece pela primeira vez na composição na Seção A (cc. 9 a 11), posteriormente transposta (cc. 13 a 15) nessa mesma Seção. Ele reaparece na Ponte (cc. 26 a 32), por toda a Seção C e fragmentada na Coda (cc. 43 e 45).

3.1.4.3 Técnica violonística

A seguir descreveremos aspectos da linguagem do violão que serviram de influência ao processo compositivo de Zabumleiomático. Do idioma violonístico buscamos (1) a utilização da posição da mão esquerda, na construção de acordes, e (2) da mão direita, nos ataques prescritos pelas células rítmicas escolhidas (como material compositivo).

Com relação ao idiomatismo, Vasconcelos (2002) nos diz que

“Quando utilizamos o termo ‘idiomático’ em relação a uma determinada obra musical, referimo-nos a sua adequação ao meio instrumental para o qual foi idealizada. Uma obra idiomática para violão é aquela que tira proveito das características próprias deste instrumento, de seu potencial expressivo, refletindo escolhas práticas e inventivas das notas disponíveis no braço do violão.” (2002, p. 80)

De acordo com Vasconcelos, buscamos tirar proveito das características do violão, aliadas a nossa capacidade e criatividade. A posição da mão esquerda, para a construção dos acordes, foi orientada por uma linha melódica cromática descendente, onde se experimentaram acordes e estruturas sonoras *in loco*. Foram avaliadas as possibilidades de aberturas de mão esquerda que não demandassem um acúmulo excessivo de tensão muscular.

Com relação à mecânica da mão direita, quanto às possibilidades experimentadas (e também decididas pela praticidade), destacamos o uso de arpejos que contemplassem, além da digitação de notas presas, também o uso de cordas soltas alternadas, contribuindo para maior riqueza da sonoridade. Bream (1957) e Peñaranda (2001) ratificam esse uso de recursos idiomáticos do violão. Bream (1957) "recomenda o uso de cordas soltas para a

aproveitar a ressonância idiomática do instrumento. Sugere condensar acordes *plaqués*²⁰ em três ou no máximo quatro notas". (apud PEÑARANDA, 2001, p. 16) "A possibilidade de intercalar cordas soltas (...) é um dos recursos mais idiomáticos e eficazes do instrumento". (PEÑARANDA, 2001, p. 9) Conforme Peñaranda, podemos concluir que o uso alternado de cordas soltas contribui efetivamente para as construções melódicas, harmônicas ou rítmicas.

3.1.5 METAS

No tocante a esta instância nenhuma informação pôde ser relatada. No geral, as metas compositivas de nossa obra não foram explicitamente planejadas, mas decorreram do uso do desenho formal, preenchido pelo conteúdo resultante da técnica violonística e da transferência idiomática, aplicadas sobre materiais compositivos, como ritmo e harmonia.

3.1.6 RESULTADOS

Como resultados, elencamos (1) a elaboração da partitura de Zabuleiromático para violão solo; (2) a descrição sucinta do processo criativo, na forma do presente memorial (que pode servir de auxílio a futuros intérpretes da obra); e (3) a apresentação (e gravação em vídeo) da obra, estreada em 08 de dezembro de 2017, às 19:00 hs, no auditório do Museu Câmara Cascudo da UFRN, por Fernando Batista.

3.1.7 COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS

Dentre as reflexões, destacamos (1) a utilização do princípio da analogia, sob a forma técnica da transferência idiomática e (2) o emprego do modelo de acompanhamento do processo (SILVA, 2007) para elaboração de seu memorial. O uso do referido Modelo aponta inclusive para uma ligação entre princípio (critério), ideia (concepção), técnica (operação) e material (insumo). Essa ligação se fez tão estreita que foi com base na exposição diagramática do modelo que nos servimos de uma baliza para a percepção de que um conteúdo ora transita por esta, ora por aquela instância. Lançamos mão de uma analogia, mas que, enquanto princípio, não passava de um critério. Esse critério teve que se conectar com uma operação que gerasse, de fato, um resultado (outrora apenas concebido), através de operações sobre materiais.

²⁰ *Plaquet* é uma maneira de se executar um acorde fazendo o mesmo soar simultaneamente. (LIMA JUNIOR, 2003)

Quadro 3-4 – Quadro ilustrativo da aplicação do Modelo de Silva (2007, 2010) na obra Zabumleiromático para violão solo

Princípios	O princípio da analogia, regendo o emprego da técnica transferência idiomática.
Ideias	O princípio da analogia no uso de ritmos característicos do instrumento zabumba para compor uma obra para violão.
Materiais	A duração: 3 min 40 seg (aprox.). O andamento: Moderato, 84 BPM. A métrica: compasso 4 por 4. Forma: Intr. /: A:/: B:/ Transição / C / Reprise da Intr. /: Coda:/. Células rítmicas do zabumba autêntico e industrializado (ROCCA, 1986, p. 38)
Técnicas	A técnica transferência idiomática. Variações motivicas. Mudanças gradativas de intensidade. Quanto à altura: a ocorrência de transposições. Variações na harmonia: mudança de modo e a modulação. Emprego de cromatismo.
Metas	“No geral, as metas compositivas não foram explicitamente planejadas, mas decorreram do uso do desenho formal, preenchido pelo conteúdo resultante da técnica violonística e da transferência idiomática, aplicadas sobre materiais compositivos, como ritmo e harmonia.”
Resultados	A elaboração da partitura. O memorial da obra. A apresentação (e gravação em vídeo) da obra.

Fonte: O autor (2018)

3.2 Processo composicional na obra Sereno para quarteto de sopros

3.2.1 PRINCÍPIOS

3.2.1.1 Princípio da parcimônia²¹

O princípio em destaque nessa obra (Sereno) é o da parcimônia. Ou seja, usar o mínimo possível de material visando o máximo possível de resultados. De maneira geral, parcimônia²² significa economia. Quando essa palavra é tratada como um princípio (critério), ela tem aplicações em áreas distintas. Como por exemplo: na Ciência, Biologia,

²¹ Utilizamos esse princípio conforme definido pelo prof. Alexandre Reche e Silva, em materiais didáticos utilizados em classes.

²² S. f. par·ci·mô·ni·a – substantivo feminino. 1. Ato de poupar, de economizar, de despendar moderadamente. = ECONOMIA, SOBRIEDADE. 2. Qualidade do que é parco. (PARCIMÔNIA, 2018, s.p.)

Psicologia e etc.

Na ciência, como princípio é dito em linhas gerais que, entre dois esclarecimentos científicos, deve-se optar pelo mais simples que valha com as comprovações (DELITTI, 2006). Com relação à Biologia, segundo Biller,

"Muitos biólogos aceitam a hipótese de que a natureza é parcimoniosa, sendo econômica durante a evolução dos organismos. Sua aplicação aos métodos de inferência filogenética²³ significa minimizar o número de mudanças evolucionárias necessárias para produzir a diferença observada no conjunto de organismos analisados". (2012. p. 18)

A referida citação diz respeito à construção e seleção de árvores filogenéticas (clados) na sistemática biológica moderna, onde o que se tem estabelecido é que geralmente, deve-se utilizar a parcimônia como apoio.

O princípio da parcimônia em psicologia está diretamente ligado ao nome de Conwy Lloyd Morgan (1852 –1936). Esse princípio também é conhecido como cânone de Lloyd Morgan. Morgan foi um psicólogo britânico famoso pelos seus experimentos com psicologia animal. Segundo Goodwin, “Morgan é mais lembrado hoje em dia por argumentar que as linguagens de tentativas de explicação do comportamento animal deveriam ser as mais simples possíveis.” (2005, p. 164)

Morgan, em suas próprias palavras nos diz que “em nenhuma circunstância devemos interpretar uma ação como resultado de uma faculdade psíquica superior se ela puder ser interpretada como resultado do exercício de uma que se situa abaixo na escala psicológica.” (MORGAN, 1895/1903, p. 59, apud GOODWIN, 2005, p. 164)

De acordo com Leite Júnior (2011), o princípio da parcimônia é também conhecido como a “Navalha de Ockham”²⁴. O autor continua dizendo que:

"Embora tal princípio seja habitualmente associado ao nome de Ockham, ele não é uma inovação ockhamista, pois sua utilização foi recorrente no período medieval. Além disso, de acordo com Brampton (1964, p. 273-281), uma formulação prévia pode ser retrçada a partir de Aristóteles." (2011, p. 29)

Trazendo para a área da Música, esse princípio consistiria em obter um maior resultado, através da utilização de um mínimo de materiais. Como exemplo dessa

²³ “Relativo à filogenia ou à sucessão genética das espécies orgânicas. = FILOGÊNICO.” (FILOGENÉTICO, 2018, s.p.)

²⁴ "Ockham é um autor do século XIV, um frade franciscano inglês, formado em Oxford". (ESTÊVÃO, 2014, p. 1)

aplicação, poderíamos pensar em um motivo²⁵, frase ou tema que vai se desenvolvendo aos poucos, gradativamente, até completar a sua aparição. Esse exemplo de aplicação se caracteriza como um processo de desenvolvimento a partir de um mínimo de materiais, ou seja, a economia se dá no emprego do essencial, do necessário para a geração da obra.

Apresentamos na figura 3-22, 16 compassos da obra Novamente. A formação instrumental é a de um quarteto de sopros, onde consta o sax soprano Bb, sax alto Eb, sax tenor Bb e fagote. Se observarmos somente a pauta do sax soprano, identificaremos um tipo de desenvolvimento parcimonioso. Ela, a pauta, começa com a nota Ré#, seguindo com a agregação de novas alturas, até que a frase seja completada. No 4º compasso, temos somente a nota Ré#, no 7º e 8º temos as notas Ré# e Dó natural, no 10º, 11º e 12º temos as notas Sol, Ré#, Fá natural, Ré natural e Ré#, no 13º, 14º, 15º e 16º temos as notas Si natural, Ré natural, Ré#, Si natural, Dó natural, Ré#, Fá natural e Sol natural.

Figura 3-22 – Exemplo de um tipo de desenvolvimento parcimonioso

Fonte: O autor (2017)

Quando observamos a literatura musical, encontramos compositores tais como

²⁵ “motivo é qualquer elemento musical, seja este uma frase melódica, fragmento ou somente uma característica rítmica ou dinâmica, que por ser repetida ou variada no decurso da composição ou de uma seção, assume uma função estruturadora no projeto composicional.” (RÉTI, 1951, p. 11, apud CORRÊA, 2014, p. 208)

Beethoven (1770 - 1827), Liszt (1811 – 1886), Brahms (1833 – 1897), por exemplo, que fizeram uso em larga escala em suas composições de desenvolvimentos e ou transformações que envolveram motivos, temas ou variações dos mesmos.

Koentopp, em uma abordagem sobre compositores e o emprego do princípio da parcimônia na forma de transformação temática evoluindo organicamente a partir de um simples motivo, nos diz que,

"Walter Frisch provou, com a análise de inúmeras obras, que a maioria das composições musicais significativas, “de Bach até Debussy evoluem organicamente de um simples motivo [...] e que a “transformação temática” de Liszt, equivale à “Variação Progressiva” de Schoenberg (FRISCH, 1984, p. 22, apud KOENTOPP, 2016, p. 3).

Com relação ao desenvolvimento temático e transformação temática, Oliveira (2011) nos diz que,

"Dos clássicos e do roteiro da forma-sonata Liszt herdou a noção do desenvolvimento temático, quando um tema musical já exposto é variado e fragmentado até formar uma nova seção e mesmo novos temas. A partir da noção de desenvolvimento temático, Liszt criou o conceito de “transformação temática” (“thematische Verwandlung”), em que os processos de variação do tema musical seriam explorados como fundamento da composição de toda uma obra."

Sobre o conceito da variação em desenvolvimento (*developing variation*) criado por Arnold Schoenberg (1950-1984), Almada nos diz que esse termo foi cunhado “para definir o procedimento composicional que consiste na contínua transformação da ideia inicial apresentada por uma determinada peça, gerando outros temas e fragmentos temáticos.” (2008, p. 83)

Réti (1951) faz uso da concepção tematicista para analisar obras musicais a partir de um enunciado temático principal. Sobre a apresentação e o desenvolvimento do tematicismo, Corrêa nos diz:

“conceito apresentado e desenvolvido por Rudolph Réti, sobretudo em seu *The Thematic Process In Music* (1951).” (...) “A concepção tematicista busca analisar a totalidade da obra musical como derivada de um enunciado temático principal, que seria responsável por engendrar e formatar os gestos e as relações subsequentes entre as estruturas rítmicas e sonoras.” (RÉTI, 1951, apud CORRÊA, 2014, p. 199)

Como exemplo de parcimônia, podemos ainda citar aspectos do Minimalismo. Segundo Cervo, o Minimalismo possui sua estética extremamente “ascética, econômica, impessoal, que utiliza um mínimo de meios”. (2005, p. 46) O autor continua dizendo que,

“o Minimalismo não se define apenas por repetição, mas por processos sistemáticos de repetição.” (...) “Essa distinção é de extrema importância. O simples uso da repetição como elemento estrutural, como ostinatos por exemplo, não é suficiente para caracterizar uma obra como minimalista”. (2005, p. 48)

Dito isto, sobre o uso da repetição como elemento estrutural, podemos também citar, como exemplo, alguns empregos sistemáticos de repetição na forma de técnicas composicionais características, utilizadas em música Minimalista²⁶.

No contexto da obra *Sereno*, o princípio da parcimônia serviu de orientação para a utilização de uma célula rítmica da caixa do Frevo (ROCCA, 1986, p. 42) e a uma série dodecafônica, como materiais germes, sementes de desencadeamentos subsequentes. Estes materiais iniciais, quando sincronizados, geram o tema principal da composição. Ademais, buscamos nos ater a estas sementes apenas para obtenção de variantes temáticas. Demais detalhes veremos adiante no subcapítulo 3.2.4 Técnicas, p. 67

3.2.2 IDEIAS

Após o tema ter sido construído, ele foi variado e organizado em uma escala de gradações, em termos de taxa de informação. Os graus dessa escala foram utilizados dentro de um modelo denominado “as estações do arranjo”²⁷. Esse modelo é orientado pelas quatro estações do ano: o inverno, simbolizando o ocaso; o verão, o clímax; a primavera e o outono, simbolizando as fases de transição entre as duas primeiras.

3.2.3 MATERIAIS

Os materiais musicais utilizados nesta obra estão na seguinte disposição: (1) Gênero; (2) Métrica; (3) Forma; (4) Andamento; (5) Duração; (6) Ritmo; (7) Alturas; (8) Melodia; (9) Harmonia; (10) Instrumentação; (11) Tessitura; (12) Timbres; (13) Dinâmicas e (14) Articulações.

²⁶ Esses processos de repetição precisam ser claros e perceptíveis, pois são eles que irão encadear e organizar toda a forma da obra, quer seja micro ou macro. (CERVO, 2005, p. 48) São eles, Troca de fases (ou defasagem), Processo aditivo linear (“adição de figuras a partir de um padrão base”), Processo aditivo (ou subtrativo) textural “adicionar vozes, ... até o ponto em que toda a textura se completa”), Superposição de padrões (rítmicos e melódicos) (CERVO, 2005, pp. 55-56)

²⁷ Notas de aulas com o professor Alexandre Reche e Silva.

3.2.3.1 Gênero

O gênero usado na obra foi o Tema e variações. Chegamos à conclusão que esse gênero acabou suprimindo, em um primeiro momento, a maneira que precisávamos para nos expressarmos musicalmente. Essa conclusão foi alcançada após uma certa quantidade de exercícios e de composições propriamente ditos. O que é apresentado primeiramente é uma de suas variações. A mudança da ordem de apresentação do tema se fez necessária por satisfazer nossas pretensões composicionais. Essa reordenação seguiu um critério de organização, de maneira que, em conjunto com a disposição combinatória dos instrumentos, cooperasse com o sentido e o fluxo da obra, como resultado da nossa inventividade.

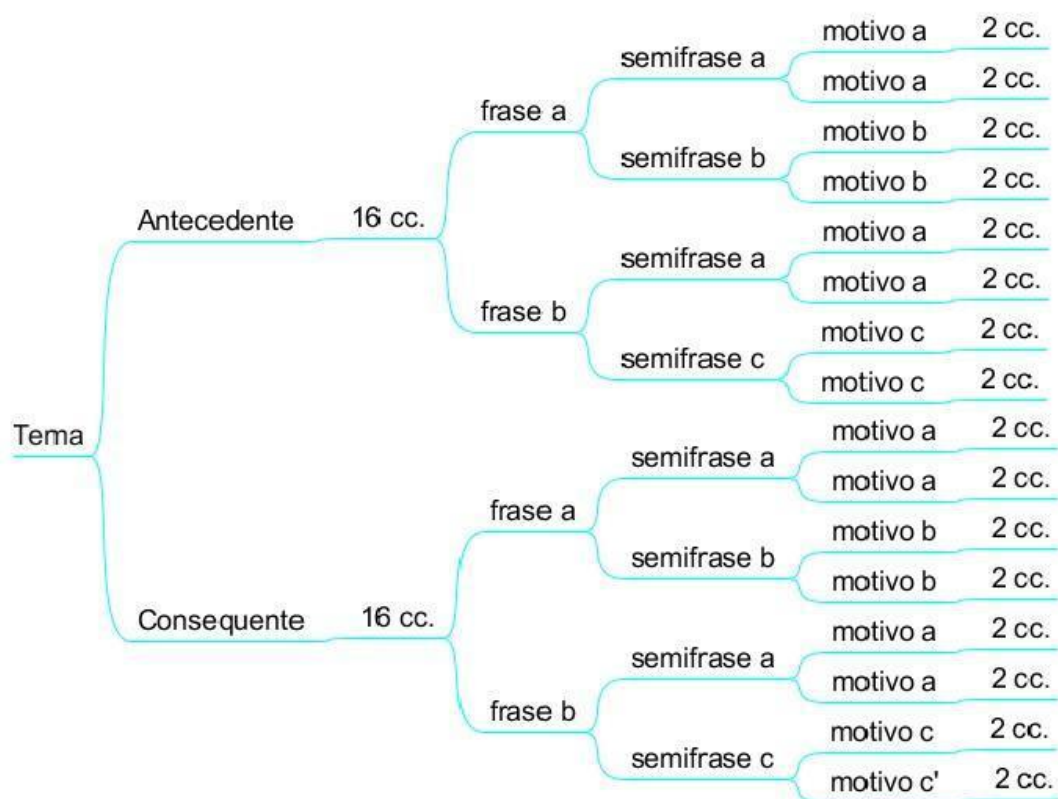
3.2.3.2 Métrica

A métrica usada em toda a obra está em compasso 2/4. Tendo em vista que o ritmo da caixa do Frevo, na grafia musical utilizada (ROCCA, 1986, p. 42) para essa composição (cf. 3.2.3.6 Ritmo, p. 58), está em um compasso quaternário, optamos por dividir esse compasso em dois, de 2 tempos, porque os frevos normalmente são escritos em compassos binários. Ao mantermos essa métrica, nossas frases foram construídas com 8 compassos.

3.2.3.3 Forma

Na exposição do desenho formal do tema gerador (figura 3-23), são detalhados os elementos que abarcam desde o motivo até a sua completude. A obra completa está disposta em 7 grandes seções de 32 compassos, que são compostas por antecedentes e consequentes. A obra possui ainda duas seções de 16 compassos. Uma delas é formada por fragmentos do tema e, a outra, pela repetição do consequente do tema gerador. O número total das seções na obra é 9. Os antecedentes e consequentes possuem duas frases de 8 compassos. Cada frase possui duas semifrases de 4 compassos. Cada semifrase possui dois motivos de 2 compassos.

As demais seções da obra, em sua maioria, são variações do tema gerador. Essas variações foram resultados de técnicas aplicadas sobre os materiais. (No item variações temáticas do tema principal da instância Técnicas (cf. 3.2.4.2, p. 70) será abordada, em detalhes, a geração de cada variação temática.)

Figura 3-23 – Desenho formal do tema principal (gerador) de Sereno

Fonte: O autor (2018)

Mostraremos, na figura 3-24, como o tema gerador e as suas variações estão organizadas na obra Sereno.

Figura 3-24 – Disposição formal da obra Sereno

Seções	Seção 1		Seção 2		Seção 3		Seção 4		Seção 5		Seção 6		Seção 7		Seção 8		Seção 9	
Ocorrências	1ª Variação do Tema gerador		2ª Var. do Tema		3ª Var. do Tema		4ª Var. do Tema		5ª Var. do Tema		Fragmentos do Tema		6ª Var. do Tema		Tema gerador (antecedente/ consequente)		Repetição do consequente do Tema	
Quant. cc.	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	08	08

Fonte: O autor (2018)

A disposição formal da obra possui a seguinte organização: 6 variações completas do tema com 32 compassos, onde a sexta variação possui ritornelos acrescidos de casas de 1ª e 2ª vez, nos primeiros 16 compassos. Uma seção de fragmentação do tema com 16 compassos. Tema gerador (antecedente e consequente) com 32 compassos. Uma repetição do consequente do tema com 16 compassos, que possui ritornelos acrescidos de casas de 1ª e 2ª vez nos últimos 8 compassos.

3.2.3.4 Andamento

Uma das maneiras usadas para dar variação foi usar mudanças de andamentos no decorrer da peça. Esses andamentos empregados coincidem com algumas mudanças de seções. Os andamentos ocorrem nas seções 1, 2, 3 e 7. Quando ocorre a quarta mudança de andamento, que é o andamento mais movido, as mudanças se encerram, ficando a obra com esse mesmo andamento até o final.

Os andamentos usados na obra são: 69, 92, 115 e 138 semínimas por minuto. A escolha desses andamentos se deu da seguinte maneira: O número 138 foi dividido por 6 que resultou no número 23. Esse resultado serviu de número comum para gerar os outros andamentos (diferença). Ex.: $138 - 23 = 115$; $115 - 23 = 92$; $92 - 23 = 69$. Os números de andamentos foram usados em ordem reversa (crescente). A nossa intenção foi intensificar o andamento de forma gradativa e linear.

Demonstraremos, na figura 3-25, a disposição formal acrescida da numeração dos compassos e dos andamentos utilizados na referida obra.

Figura 3-25 – Andamentos da obra Sereno

Seções	Seção 1		Seção 2		Seção 3		Seção 4		Seção 5		Seção 6	Seção 7		Seção 8		Seção 9	
Ocorrências	1ª Variação do Tema gerador		2ª Var. do Tema		3ª Var. do Tema		4ª Var. do Tema		5ª Var. do Tema		Fragmentos do Tema	6ª Var. do Tema		Tema gerador (antecedente/consequente)		Repetição do consequente do Tema	
Quant. cc.	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	/:16 :/	16	16	16	08	/:08 :/
Compassos	01		33		65		97		129		161	177	197	213		245	253
BPM	69		92		115		%		%		%	138		%		%	

Fonte: O autor (2018)

3.2.3.5 Duração

A duração da obra Sereno é de 5 min (aprox.). Na prática, a duração sempre será diferente, tendo em vista que a execução dos instrumentistas pode sofrer alterações. Fatores que podem contribuir na diferença da duração são agógicas, ocorrências de *rallentando* e fermatas, no decorrer da interpretação. (Por exemplo, *rallentando* pode ser usado próximo às fermatas.)

3.2.3.6 Ritmo

Como material base, temos a célula rítmica da caixa do Frevo (ROCCA, 1986, p.

42). Essa célula é a primeira opção dentre as quatro existentes para a caixa nesse livro. Optamos por usar essa célula porque, ao observarmos os acentos rítmicos na sua grafia musical, ocorreu-nos que eles poderiam ser um bom ponto de partida para gerar um motivo rítmico-melódico.

Figura 3-26 – Ritmo da caixa do Frevo na grafia musical



Fonte: (ROCCA, 1986, p. 42)

Optamos por transformar as figuras em listas de números, onde convencionamos o valor 1 para a figura de menor valor, a semicolcheia, e o valor 4 para a semínima (que equivale a soma de quatro semicolcheias). Obtivemos o seguinte resultado: (1,1,1,1),(1,1,1,1),(1,1,1,1),("4")²⁸ que é anotado como [16P13], querendo dizer que 16 unidades rítmicas estão parceladas em 13 notas (SILVA, 2016).

Levando em consideração o 1º ataque da figura musical do *ruffo*, cada acento rítmico inicial da célula gera a seguinte sequência: 3,3,3,2,1,4 = [16P6] (16 unidades parceladas em 6 notas).

Segue, na figura 3-27, a nova disposição em compasso binário que resultou em dois motivos rítmicos básicos. O terceiro ataque (3) foi parcelado em (2,1). A lista resultante (3,3,(2,1),2,1,4) foi então separada em dois membros. A esses motivos rítmicos atribuímos as letras “a” e “b” para, por convenção e praticidade, usarmos dali por diante: motivo a = (3,3,2) e motivo b = (1,2,1,4). Significa dizer que o motivo “a” possui 8 unidades parceladas em 3 notas [8P3]. O motivo “b” possui 8 unidades parceladas em 4 notas [8P4]. A soma dos motivos (a e b) resulta em 16 unidades parceladas em 7 notas [16P7]. Esta soma poderia ser representada como $[8P3 + 8P4 = 16P7]$ ²⁹. A nova disposição de notas, originalmente oriunda da célula do trecho é vista na figura 3-27.

²⁸ Optamos por excluir o *ruffo*, ficando somente com a duração da figura.

²⁹ Esta forma de representação se baseia em Silva (2016).

Figura 3-27 – Dois motivos rítmicos básicos
resultante do ritmo original



Fonte: O autor (2018)

Para a elaboração do motivo rítmico "c", necessário para compor o tema original, foi realizada uma soma de dois em dois números das durações do motivo "b". Também foi necessária a elaboração de uma variação do motivo "c" para ser empregada na frase cadencial final do tema original. Essa variação do motivo "c" denominamos de c' (resultado da soma total das notas).

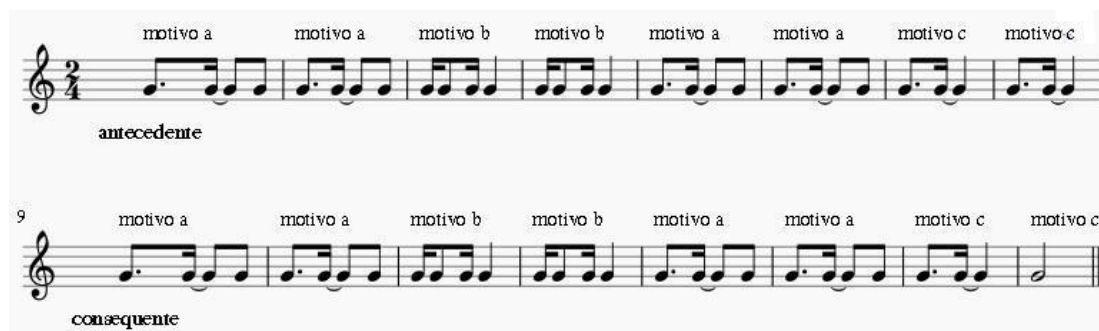
$$a = (3,3,2), \quad b = (1,2,1,4), \quad c = (3,5), \quad c' = (8)$$

Os ritmos frasais do tema foram organizados da seguinte maneira: usamos a fórmula (a,b,a,c), submetida a um coeficiente de recorrência (cf. 3.2.4.1 Sincronização (de durações e alturas, p. 67) igual a 2, tanto para o antecedente como para o consequente.

$$2(a,b,a,c) = a,a,b,b,a,a,c,c. \quad \text{- antecedente}$$

$$2(a,b,a,c) = a,a,b,b,a,a,c,c'. \quad \text{- consequente.}$$

Figura 3-28 – Ritmos frasais do tema da obra Sereno organizados sob a fórmula 2(a,b,a,c)

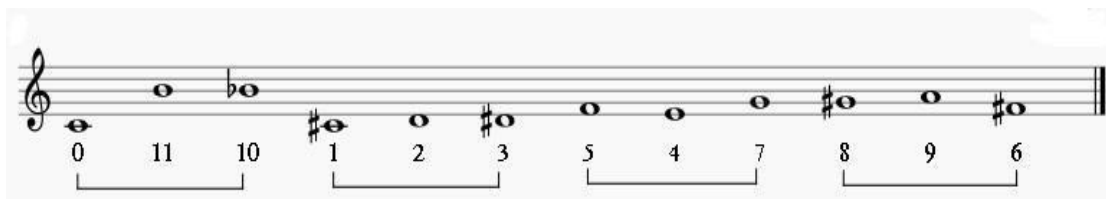


Fonte: O autor (2018)

3.2.3.7 Alturas

Com relação às alturas empregadas para a elaboração do tema gerador da obra, fizemos uso de serialismo dodecafônico. Convém ressaltar que fizemos um uso relativo, diferente, um uso pessoal no emprego do serialismo. O serialismo foi usado somente para a elaboração do tema principal (gerador) da referida obra. A série criada foi organizada em quatro subséries de três alturas cada. O primeiro tricorde é formado por intervalos cromáticos descendentes. O segundo é formado por intervalos cromáticos ascendentes, de maneira a produzir um contraste direcional com o primeiro tricorde. O terceiro é formado por um intervalo de semitom cromático descendente e um intervalo de terça menor ascendente. O quarto tricorde é formado por um intervalo de semitom cromático ascendente e um intervalo de terça menor descendente, de maneira a produzir um contraste direcional com o terceiro tricorde.

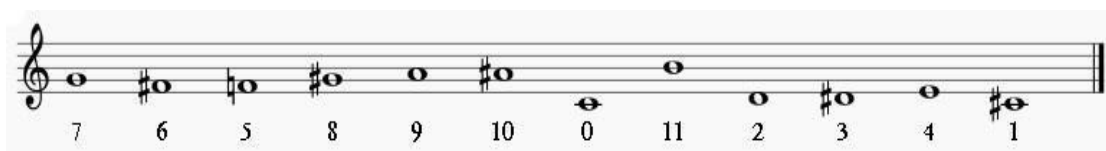
Figura 3-29 – Série dodecafônica organizada em quatro subséries utilizada em Sereno



Fonte: O autor (2018)

Após uma análise entre as formas derivadas de P0 optamos pelas formas P7 e R7. Essas formas estão representadas respectivamente pelas figuras 3-30 e 3-31.

Figura 3-30 – Forma P7 derivada da série original utilizada em Sereno



Fonte: O autor (2018)

Figura 3-31 – Forma R7 derivada da série original utilizada em Sereno

Fonte: O autor (2018)

A intenção foi construir um tema que começasse e terminasse com a mesma nota (primeira e última da ordem). P7 inicia com a nota Sol e R7 termina com a nota Sol. A explicação em detalhes da confecção do tema veremos adiante (cf. 3.2.4.1 Sincronização (de durações e alturas) em Técnicas)

Quadro 3-5 – Matriz dodecafônica empregada na obra Sereno

	I-0	I-11	I-10	I-1	I-2	I-3	I-5	I-4	I-7	I-8	I-9	I-6	
P-0	0	11	10	1	2	3	5	4	7	8	9	6	R-0
P-1	1	0	11	2	3	4	6	5	8	9	10	7	R-1
P-2	2	1	0	3	4	5	7	6	9	10	11	8	R-2
P-11	11	10	9	0	1	2	4	3	6	7	8	5	R-11
P-10	10	9	8	11	0	1	3	2	5	6	7	4	R-10
P-9	9	8	7	10	11	0	2	1	4	5	6	3	R-9
P-7	7	6	5	8	9	10	0	11	2	3	4	1	R-7
P-8	8	7	6	9	10	11	1	0	3	4	5	2	R-8
P-5	5	4	3	6	7	8	10	9	0	1	2	11	R-5
P-4	4	3	2	5	6	7	9	8	11	0	1	10	R-4
P-3	3	2	1	4	5	6	8	7	10	11	0	9	R-3
P-6	6	5	4	7	8	9	11	10	1	2	3	0	R-6
	RI-0	RI-11	RI-10	RI-1	RI-2	RI-3	RI-5	RI-4	RI-7	RI-8	RI-9	RI-6	

Fonte: O autor (2018)

3.2.3.8 Melodia

As melodias encontradas no decorrer da obra são resultados de técnicas (cf. 3.2.4 Técnicas) empregadas no tema gerador, que está na seção 8 da obra. Como essas melodias são variações, elas possuem elementos que se conectam entre si.

3.2.3.9 Harmonia

Nas harmonias empregadas nessa obra, quer seja por graus superpostos, quer seja por execução simultânea de melodias, existe o predomínio de acordes formados por 3ª maiores e 7ª menores, respectivamente.

3.2.3.10 Instrumentação

A instrumentação feita para um quarteto de sopros (clarinete Bb, sax alto Eb, sax tenor Bb e tuba Eb) contemplou dezesseis possibilidades de combinações instrumentais no decorrer da obra. No quadro 3-6, apresentamos as dezesseis combinações.

Quadro 3-6 – Possibilidades de combinações instrumentais usadas na obra Sereno

1	Duo	Sax tenor e tuba
2	Solo	Sax alto
3	Trio	Clarinete, sax alto e tuba
4	Duo	Clarinete e tuba
5	Solo	Tuba
6	Trio	Sax alto, sax tenor e tuba
7	Duo	Sax alto e sax tenor
8	Solo	Clarinete
9	Trio	Clarinete, sax alto e sax tenor
10	Duo	Clarinete e sax alto
11	Solos	Tuba, sax tenor, sax alto e clarinete
12	<i>Tutti</i>	Clarinete, sax alto, sax tenor e tuba

13	Duo	Sax alto e tuba
14	Solo	Sax tenor
15	Trio	Clarinete, sax tenor e tuba
16	Duo	Clarinete e sax tenor

Fonte: O autor (2018)

Dentre essas 16 possibilidades, a 11ª foi elaborada de forma a criar uma expectativa que preparasse para atingir o clímax da obra na próxima combinação instrumental (*Tutti*). Resolvemos esse problema (geração da expectativa) da seguinte maneira: 12 compassos de notas pontuadas (fragmentos melódicos do tema) em sequência, nos instrumentos (tuba, sax tenor e sax alto), com dinâmicas que vão do *p* ao *mf*; 4 compassos de notas longas (mínimas ligadas duas a duas), com um crescendo partindo da dinâmica *f*. Com isso, intencionamos um crescendo instrumental com um mínimo de textura (solos), com um viés de relaxamento musical. Enfim, uma preparação que contraste com o clímax, com o auge energético da obra.

Na figura 3-32, apresentamos as dezesseis possibilidades de combinações instrumentais agora inseridas na visão geral da obra.

Figura 3-32 – Combinações instrumentais inseridas na obra Sereno

Seções	Seção 1		Seção 2		Seção 3		Seção 4		Seção 5		Seção 6	Seção 7		Seção 8		Seção 9	
Ocorrências	1ª Variação do Tema gerador		2ª Var. do Tema		3ª Var. do Tema		4ª Var. do Tema		5ª Var. do Tema		Fragmentos do Tema	6ª Var. do Tema		Tema gerador (antecedente/consequente)		Repetição do consequente do Tema	
Quant. cc.	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	08	08
Compassos	01		33		65		97		129		161	177	197	213		245	253
BPM	69		92		115		%		%		%	138		%		%	
Combinações Cl. A. T. Tb.	Duo	Solo	Trio	Duo	Solo	Trio	Duo	Solo	Trio	Duo	Solos	<i>Tutti</i>	Duo	Duos	Trio	Duo	
	T. Tb.	A.	Cl. A. Tb.	Cl. Tb.	Tb.	A. T. Tb.	A. e T.	Cl.	Cl. A. T.	Cl. A.	Tb. T. A. Cl.	Cl. A. T. Tb.	A. Tb.	T. Cl. T. A. T. Tb. T. A.	Cl. T. Tb.	Cl. T.	

Fonte: O autor (2018)

3.2.3.11 Tessitura

Decidimos compor algo dentro da tessitura (região praticável) dos instrumentos que não caracterizasse um grande desafio de ordem técnica para os instrumentistas. Nossa

abordagem diz respeito a uma experimentação delimitada através da prática composicional, reflexão e posteriormente relato dos processos compositivos através de memoriais. Acreditamos que, em composição musical, do ponto de vista do compositor, existe o “desejável” e o “viável”. Compor algo de muita complexidade demandaria instrumentistas que além de muito bem preparados tecnicamente, teriam que dispor de um tempo maior e comprometimento considerável para trabalharem na obra. Como não dispomos desses recursos humanos, o “viável” não só supriu nossos anseios como também nos deu uma margem de segurança para a realização desse trabalho.

3.2.3.12 Timbres

Os timbres usados são referentes às vozes de cada instrumento do quarteto de sopro. Nesses instrumentos (vozes), foram observados e respeitados, entre as particularidades mais significativas, as suas tessituras.

3.2.3.13 Dinâmicas

As intensidades foram empregadas na obra com o propósito de gerar contrastes sonoros. Os *crescendi* e *decrescendi* (dinâmicas) são usados de maneira a atenuar as transições entre os instrumentos do quarteto, bem como, da transição entre as seções da composição.

Figura 3-33 – Intensidades empregadas na obra Sereno

Combinações Cl. A. T. Tb.	Duo	Solo	Trio	Duo	Solo	Trio	Duo	Solo	Trio	Duo	Solos	<i>Tutti</i>	Duo	Duos	Trio	Duo
	T. Tb.	A.	Cl. A. Tb.	Cl. Tb.	Tb.	A. T. Tb.	A. e T.	Cl.	Cl. A. T.	Cl. A.	Tb. T. A. Cl.	Cl. A. T. Tb.	A. Tb.	T. Cl. T. A. T. Tb. T. A.	Cl. T. Tb.	Cl. T.
Dinâmicas	<i>pp</i> <i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>P - mp - mf - f</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>

Fonte: O autor (2018)

3.2.3.14 Articulações

As articulações foram empregadas no sentido de que cooperassem com a variação e a quebra de monotonia. Apresentaremos no quadro 3-7 como as articulações estão

distribuídas na referida obra.

Quadro 3-7 – Articulações empregadas na obra Sereno

<i>Num.</i>	<i>Caract.</i>	<i>Instrumentação</i>	<i>Articulações</i>
1	Duo	Sax tenor e tuba	legatissimo/no vibrato
2	Solo	Sax alto	tenuto/no vibrato ou portato
3	Trio	Clarinete, sax alto e tuba	portato/acento
4	Duo	Clarinete e tuba	portato/acento
5	Solo	Tuba	legatissimo/no vibrato
6	Trio	Sax alto, sax tenor e tuba	legato/vibrato
7	Duo	Sax alto e sax tenor	tenuto/no vibrato ou portato
8	Solo	Clarinete	portato/acento
9	Trio	Clarinete, sax alto e sax tenor	marcato
10	Duo	Clarinete e sax alto	marcato
11	Solos	Tuba, sax tenor, sax alto e clarinete	
12	<i>Tutti</i>	Clarinete, sax alto, sax tenor e tuba	marcato
13	Duo	Sax alto e tuba	legato/vibrato
14	Solo	Sax tenor	legato/vibrato
15	Trio	Clarinete, sax tenor e tuba	tenuto/no vibrato
16	Duo	Clarinete e sax tenor	portato/acento

Fonte: O autor (2018)

Essas articulações empregadas dão aos instrumentistas a oportunidade de emprego de suas combinações e até de optarem por uma ou outra articulação a ser empregada. Como exemplo, citamos as articulações "tenuto/no vibrato" ou "portato", em que fica a cargo do instrumentista qual a melhor para uso, segundo a sua visão, entendimento e condições técnicas.

3.2.4 TÉCNICAS

Sobre as técnicas utilizadas no processo de composição da obra, podemos citar: sincronização (de durações e alturas)³⁰; transposição; variações temáticas; operações aplicadas ao timbre, à intensidade e à duração (aumentação, somas parciais, complemento rítmico e permutação rítmica); permutação melódica e fusão de permutações. Doravante faremos uma abordagem detalhada destas técnicas na obra *Sereno*.

3.2.4.1 Sincronização (de durações e alturas)

Para elaboração do tema (gerador), primeiramente foram designadas as durações (cf. Figura 3-25, p. 58) e posteriormente as alturas (séries dodecafônicas). Em seguida, sincronizamos durações e alturas.

A seguir será descrito o processo de manipulação das durações.

Os motivos da obra são: $a = (3,3,2)$, $b = (1,2,1,4)$, $c = (3,5)$, $c' = (8)$, a partir da célula rítmica da caixa do Frevo (cf. Fig. 3-24 em 3.2.3.6 Ritmo). Para este caso, a unidade (1) foi representada arbitrariamente pela figura de semicolcheia. Usados na forma (a,b,c,c') , os motivos resultaram em uma frase de quatro compassos. (Convém ressaltar que o motivo (c') foi gerado através da soma total das durações do motivo (c) para ser empregado na cadência da frase.)

Figura 3-34 – Motivos empregados na obra *Sereno* em métrica 2/4 e unidade igual a semicolcheia



Fonte: O autor (2018)

A unidade foi multiplicada por dois, resultando nas seguintes durações: $a = (6,6,4)$, $b = (2,4,2,8)$, $c = (6,10)$ e $c' = (16)$. Essa multiplicação equivale à técnica de aumento aplicada nas durações, conforme demonstrado na figura 3-35. (Portanto, a unidade passou a ser a figura de colcheia.) Essa operação foi conduzida a fim de se obter uma frase de oito compassos.

³⁰ Ver também “resultante de interferência” em Schillinger (1946, p. 4) e Silva (2010).

Figura 3-35 – Motivos básicos empregados na obra Sereno multiplicados por dois



Fonte: O autor (2018)

Os materiais resultantes até aqui ainda foram submetidos a outras operações a fim de se obter o ritmo de uma seção completa, contendo quatro frases de 8 compassos, ou seja, 32 compassos ao todo. A seção foi dividida em dois grupos, contendo duas frases cada. Para a geração do grupo antecedente (com 16 compassos), a forma da frase (a,b,a,c) foi estendida mediante a aplicação da técnica denominada coeficiente de recorrência (SCHILLINGER, 1946, p .4). Para isso, bastou designarmos como coeficiente o valor dois, obtendo-se a nova lista dos motivos na forma (a,a,b,b,a,a,c,c) para geração do grupo antecedente.

Para a geração do ritmo da seção completa, foi aplicada uma repetição do resultado obtido no antecedente, apenas substituindo o segundo motivo (c) pelo motivo (c') para a cadência final da seção.

Figura 3-36 – Ritmo do tema completo (grupos antecedente e consequente da seção) de Sereno



Fonte: O autor (2018)

Neste mapa de durações (fig. 3-36), foi sincronizado uma lista de alturas. As alturas usadas nessa sincronização foram duas séries dodecafônicas. Essas séries foram P7 e R7 (cf. 3.2.3.7 Alturas em Materiais). A sincronização das durações e alturas foi feita da seguinte maneira:

1º – Contagem das notas do tema:

No antecedente do tema encontramos 24 notas e no consequente encontramos 23 notas. O resultado obtido foi 47 notas.

2º – Sincronização do antecedente do tema:

As 24 durações do antecedente foram sincronizadas com as alturas da série dodecafônica P7. Cada altura da série P7 ocupou 2 notas.

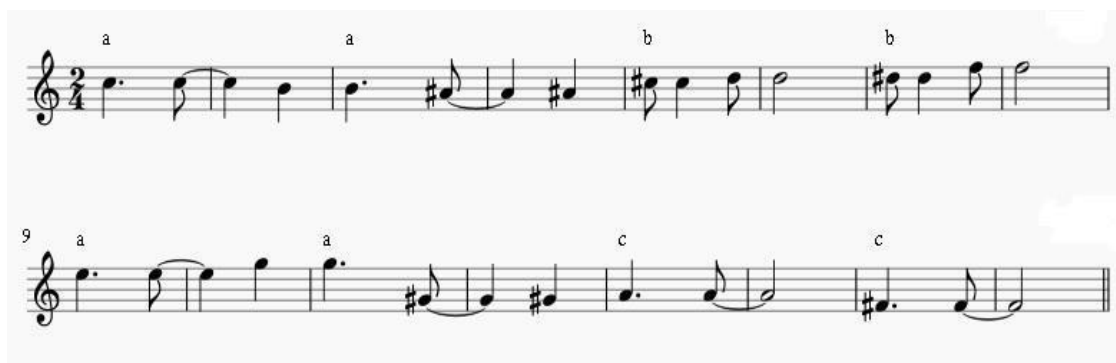
3º – Sincronização do consequente do tema:

As 23 durações do consequente do tema foram sincronizadas com as alturas da série R7. Parcelamos o 23 em $(22 + 1)$ e a série R7 em $(11 + 1)$. Cada uma das 11 alturas da série R7 ocupou 2 notas e a última altura ficou com 1 nota ($23 = 2(11) + 1$).

4º – Transposição do tema:

Foi aplicada uma transposição de 5 semitons acima, para que o tema pudesse iniciar no Dó4 da clave de sol. Essa transposição se deu pela necessidade de um maior aproveitamento (adequação) na pauta, tendo em vista que a obra seria feita para um quarteto de sopros.

Figura 3-37 – Resultado da transposição do antecedente do tema de Sereno



Fonte: O autor (2018)

Figura 3-38 – Resultado da transposição do consequente do tema de Sereno



Fonte: O autor (2018)

3.2.4.2 Variações temáticas do tema principal

Como resultado, obtivemos 7 variações do tema principal que foram usadas no decorrer obra. Essas variações dizem respeito à quantidade de fragmentos variados do tema ou parte dele. Elas aparecem em lugares distintos porque são partes integrantes do arranjo aplicado à obra. Essas variações temáticas não foram elaboradas na mesma ordem que aparecem na composição. Convém ressaltar que, após suas elaborações, elas foram reordenadas quando da construção da obra musical.

Por motivo de economia, demonstraremos através de figuras comentadas, pequenos fragmentos melódicos e/ou harmônicos das variações temáticas geradas com base no tema principal. Nesses comentários citaremos onde a referida variação temática foi aplicada. Apresentaremos os fragmentos das variações temáticas, bem como as técnicas aplicadas a elas.

1 – Fragmento do antecedente do tema original. Esse fragmento é encontrado na Seção 8, a partir do compasso 213, em um solo de sax tenor. As técnicas usadas para a confecção do tema foram comentadas em detalhes no item (Sincronização – Técnicas, cf, 3.2.4.1, p. 67).

Figura 3-39 – Fragmento do tema original de Sereno



Fonte: O autor (2018)

2 – Fragmento da 1ª variação do tema. Esse fragmento é encontrado na Seção 2, a partir do c. 33 na tuba, na Seção 4, a partir do c. 97 no sax tenor, na Seção 5, a partir do c. 129 no clarinete. A técnica usada para a confecção dessa variação temática foi a soma parcial de duas em duas notas do fragmento do tema original.

Figura 3-40 – Fragmento da 1ª variação do tema original de Sereno



Fonte: O autor (2018)

3 – Fragmento da 2ª variação do tema. Esse fragmento é encontrado na Seção 7, a partir do c. 177, no quarteto de sopros e a partir do c. 197, no sax alto e na tuba. A técnica usada para a confecção dessa variação temática foi o complemento rítmico. Comparando com o fragmento do tema original (fig. 3-38), vemos que as mesmas notas estão harmonizadas em bloco. Essa harmonia foi feita com intervalos de 3ª maiores e 7ª menores simultaneamente.

Figura 3-41 – Fragmento da 2ª variação do tema original de Sereno



Fonte: O autor (2018)

4 – Fragmento da 3ª variação do tema. Esse fragmento é encontrado na Seção 4, a partir do c. 97, no sax alto e no sax tenor. A técnica usada para a confecção dessa variação foi a fusão de permutações rítmicas e melódicas, oriundas do fragmento da 1ª variação, acompanhado de alturas extraídas da harmonia do fragmento da 2ª variação.

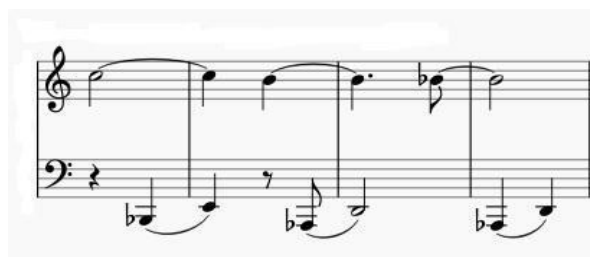
Figura 3-42 – Fragmento da 3ª variação do tema original de Sereno



Fonte: O autor (2018)

5 – Fragmento da 4ª variação do tema. Esse fragmento é encontrado na Seção 3, a partir do c. 65, em um solo de tuba. Convém ressaltar que essa variação temática aparece incompleta no referido local. Por se tratar de um solo de tuba, optamos por utilizar a voz inferior do referido fragmento. A técnica usada para a confecção dessa variação foi a permutação rítmica e melódica, aplicada no fragmento da 3ª variação. Importa dizer, com relação ao fragmento da 3ª variação, que a voz que estava na pauta superior se transferiu para a voz da pauta inferior, quando utilizada no fragmento da 4ª variação. A voz que estava na pauta inferior no fragmento da 3ª variação se transferiu para a pauta superior, quando utilizada no fragmento da 4ª variação.

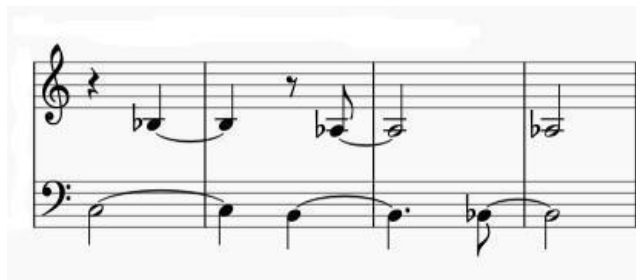
Figura 3-43 – Fragmento da 4ª variação do tema original de Sereno



Fonte: O autor (2018)

6 – Fragmento da 5ª variação do tema. Esse fragmento é encontrado na Seção 2, a partir do c. 33, no sax alto e na tuba. A técnica usada para a confecção dessa variação temática foi a soma parcial. Essa técnica foi aplicada de duas em duas notas na voz superior do fragmento da 3ª variação.

Figura 3-44 – Fragmento da 5ª variação do tema original de Sereno



Fonte: O autor (2018)

7 – Fragmento da 6ª variação do tema. Esse fragmento é encontrado na Seção 1, a partir do c. 01, no sax tenor e na tuba. A técnica usada para a confecção dessa variação temática foi a fusão das vozes superior e inferior, ambas do fragmento da 5ª variação. Essa fusão ainda recebeu um ajuste de oitavas, de forma que a melodia gerada se movimentasse por graus conjuntos.

Figura 3-45 – Fragmento da 6ª variação do tema original de Sereno



Fonte: O autor (2018)

8 – Fragmento da 7ª variação do tema. Esse fragmento é encontrado na Seção 5, a partir do c. 129, no clarinete, no sax alto e no sax tenor. Convém ressaltar que essa variação temática aparece incompleta no referido local. Por se tratar de um trio instrumental, optamos por utilizar as duas vozes superiores e a primeira voz inferior do referido fragmento.

Figura 3-46 – Fragmento da 7ª variação do tema original de Sereno



Fonte: O autor (2018)

3.2.4.3 Variações aplicadas na duração

No ritmo: Ver o item variações temáticas do tema principal. (cf. 3.2.4.2, p. 70)

3.2.4.4 Variações aplicadas no timbre

Na Instrumentação: A substituição de instrumentos e a troca das vozes são controladas por uma tabela (planilha) de instrumentação. Essa tabela orienta uma combinação variada de instrumentos para cada seção da obra. (cf. o item Instrumentação em Materiais, p. 63)

Na Textura: Com relação à obra *Serenity*, fizemos o uso das seguintes texturas musicais:

1 – Monofonia – Essa textura está representada na obra em questão pelos solos instrumentais (solos de clarinetes, de sax alto, de sax tenor e ou de tuba).

2 – Homofonia – Essa textura é representada na obra na Seção 7, a partir do c. 177, onde ocorre o *Tutti* instrumental.

3 – Melodia acompanhada – Essa textura é representada na obra na Seção 8, a partir do c. 229, onde ocorre um trio instrumental.

4 – Heterofonia – Essa textura é representada na obra por acompanhamentos heterofônicos na Seção 5, a partir do c.129, onde ocorre um trio instrumental e a partir do c.145, onde ocorre um duo instrumental.

3.2.4.5 Variações aplicadas na articulação

Na articulação, os diferentes tipos de ataques, as mudanças de fraseados e as

diferentes sonoridades do mesmo instrumento são controlados por uma tabela (planilha) de articulações. Com a aplicação da tabela que controla as articulações, os instrumentos terminam por gerar diferentes sonoridades. (cf. Articulações na instância Materiais, p. 65)

3.2.4.6 Variações aplicadas na intensidade

O emprego de mudanças gradativas de intensidade, assim como seu detalhamento, estão descritos no item Dinâmica em Materiais, (cf. p. 65)

3.2.5 METAS

Com relação a essa instância, relatamos que o propósito (objetivo) foi compor uma obra com duração de cinco minutos, aproximadamente, para ser executada no Recital II de Mestrado (Composição), em junho de 2018 na EMUFRN.

No dia 17 de Abril de 2018, durante a aula e orientações com o professor Alexandre Reche (orientador), o mesmo nos atribuiu a tarefa de compor uma obra que contemplasse o uso da parcimônia (utilizar o mínimo possível de material musical para obter um maior número de resultados). Posteriormente foi feito um levantamento sobre quais materiais e instrumentos seriam empregados na obra.

3.2.6 RESULTADOS

Foi elaborada uma versão da composição (partitura) Sereno, para Quarteto de sopros. Foi descrito também o processo de elaboração da obra. Esse processo relatado no presente memorial pode auxiliar intérpretes na execução da obra. As partes foram entregues aos intérpretes para serem ensaiadas e, posteriormente, foi feita uma gravação do recital, objetivando o registro acadêmico e estreia mundial da obra.

3.2.7 COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS

Destacamos, do processo de composição da obra, (1) a utilização do princípio da parcimônia, através do uso do mínimo possível de material, visando o máximo possível (ou satisfatório) de resultados e (2) o emprego do modelo de acompanhamento do processo (SILVA, 2007), para elaboração de seu memorial. O uso do referido Modelo aponta inclusive para uma ligação entre princípio (critério), ideia (concepção) e material (insumo).

Essa ligação se fez tão estreita que foi com base na exposição diagramática do modelo que nos servimos para balizar a percepção de que um conteúdo ora transita por esta, ora por aquela instância. Lançamos mão de uma ideia, mas que, enquanto princípio, não passava de um critério. Esse critério teve que se conectar com uma operação que gerasse, de fato, um resultado (outrora apenas concebido), através de operações sobre materiais.

Quadro 3-8 – Quadro ilustrativo da aplicação do Modelo de Silva (2007, 2010) na obra *Sereno* para quarteto de metais

Princípios	O princípio da parcimônia
Ideias	Uma célula rítmica da caixa do Frevo (ROCCA, 1986, p. 42) e de uma série dodecafônica, compor uma obra musical.
Materiais	Gênero: Tema e variações. Métrica: 2/4. Forma: 9 seções. Andamento: 69, 92, 115 e 138 BPM. Ritmo: uma célula rítmica da caixa do Frevo (ROCCA, 1986, p. 42). Duração: 5 min (aprox.). Alturas: Série e formas dodecafônicas – P0, P7, R7, Melodia: resultam de técnicas empregadas no tema gerador. Harmonia: predominância de acordes formados por 3ª maiores e 7ª menores, respectivamente. Instrumentação: quarteto de sopros. Tessitura: envolve a região praticável dos instrumentos. Timbres: Vozes do quarteto de sopro. Dinâmicas: crescendos e decrescendos. Articulações: legatissimo/no vibrato, tenuto/no vibrato ou portato, portato/acento, legato/vibrato, marcato, tenuto/no vibrato.
Técnicas	Sincronização (de durações e alturas), transposição, variações temáticas, variações aplicadas na duração, no timbre e na intensidade, aumento rítmico, somas parciais, complemento rítmico, permutação rítmica, permutação melódica e a fusão de permutações.
Metas	Propósito: compor uma obra com cerca de cinco minutos de duração.
Resultados	A elaboração da partitura. O memorial da obra. A apresentação (e gravação em vídeo) da obra.

Fonte: O autor (2018)

3.3 Processo composicional na obra Imos para quarteto de sopros

3.3.1 IDEIAS

A ideia principal consistiu em ressignificar³¹ elementos musicais, destacados do Prelúdio nº 5 para violão, de Heitor Villa-Lobos, a fim de compormos uma nova obra musical. Na verdade, ressignificação se alinha mais com instância Princípios, mas, estendendo-se o previsto pelo modelo de Silva, um princípio (ressignificação, no nosso caso) pode ser instanciado como uma ideia³².

O Prelúdio nº 5 para violão, de Heitor Villa-Lobos, faz parte de um conjunto de obras dedicados à sua esposa Arminda Villa-Lobos (Midinha). Segundo Piedade e Martins,

"O último prelúdio desta série, em ré maior, possui três temas distintos" (...) "Seguindo a dinâmica dos Prelúdios anteriores, o compositor construiu toda a Seção A com apenas duas células motivicas e duas inversões das mesmas." (...) "Na seção B deste Prelúdio nº 5, o motivo I e o motivo II sofrem variações rítmicas, criando uma nova atmosfera para esta seção contrastante". (...) "Os mesmos motivos usados na seção A, aparecem agora transformados e adaptados a um novo encadeamento harmônico na tonalidade relativa, si menor". (...) "Na seção C, Villa-Lobos se utiliza de novas combinações dos mesmos motivos". (2008, pp. 20-22)

Conforme a referida citação sobre o Prelúdio nº 5, podemos inferir que Villa-Lobos foi um compositor metódico. Seu desenvolvimento motivico denota um compositor comprometido com o reaproveitamento de materiais de base, dentro de um planejamento composicional.

Para o título da nossa composição, desejávamos uma palavra que fizesse alusão, e ao mesmo tempo correspondesse, à ressignificação por nós intencionada. Escolhemos a palavra "Imos" após buscarmos seu significado: "(latim imus, -a, -um). Adjetivo. 1. Que está no lugar mais fundo ou mais baixo. = ÍNTIMO, PROFUNDO. substantivo masculino. 2. O que é mais íntimo. = ÂMAGO" (IMOS, 2018, s.p.) Nossa ressignificação diz respeito a trabalhar com elementos musicais internos (estrutura interna) de uma obra e reaproveitá-los em uma nova obra. Esse reaproveitamento gera uma conexão entre as obras. A essa conexão podemos chamar de diálogo dos internos ou dos interiores (dos imos).

³¹ Ressignificação é um "substantivo feminino". Esse termo é derivado do "verbo transitivo" ressignificar. Na Área da "Psicologia", significa "dar um outro ou um novo significado a (ex.: ressignificar uma experiência)". Para fazermos uso da ressignificação, fizemos uma transferência para a Área da Música nos apropriando da definição citada. (RESSIGNIFICAÇÃO, 2018, s.p.)

³² Conforme comunicação pessoal com o autor do referido modelo.

3.3.2 PRINCÍPIOS

3.3.2.1 Princípio da resignificação³³

No presente trabalho fizemos o uso da resignificação como princípio composicional na obra Imos. Esta foi feita com base em elementos musicais identificados no Prelúdio nº 5, de Villa-Lobos. Os elementos resignificados foram: células rítmicas, andamento, métrica, durações, texturas, harmonias e estruturas.

Silva (2002, p. 11) foca em seis obras de Lindemberg Cardoso, identificando estratégias de composição empregadas nas mesmas, com dois motivos fundamentais: (1) a justificação musicológica do compositor estudado e (2) sob o auxílio da resignificação, potencializar um conjunto de procedimentos para a sua prática composicional.

Sobre a composição baseada em resignificação, Silva nos diz:

“Nos concentraremos no estudo de composição a partir da observação de procedimentos composicionais. Esta observação também implica em perceber como o compositor respondeu às questões de sucessão nos diversos níveis do discurso musical. Entre eles temos o nível temporal (articulações, ritmos, frases, seções e formas), o nível das alturas (sobreposições e concatenações sonoras), o nível do timbre (os potenciais instrumentais e suas misturas orquestrais) e o nível dinâmico (as relações de intensidade entre eventos)”. (2002, p. 18)

As “questões de sucessão” mencionadas estão relacionadas diretamente com as soluções composicionais empreendidas pelo compositor no decorrer de suas obras. De acordo com Silva, um levantamento dessas soluções pode servir de baliza à inventividade necessária aos desafios inerentes à prática composicional. Em suas palavras,

“estudando procedimentos composicionais, estamos lidando com os modos pelos quais são respondidos os problemas levantados pelo desejo de fazer música. Um conjunto dessas respostas pode certamente iluminar o imaginário daqueles que intentam vencer criativamente seus obstáculos”. (2002, p. 19)

Silva (2002) emprega o termo resignificação em dois sentidos: (1) de reconstituição (rearranjo) e (2) no de uma outra maneira de percorrer possibilidades composicionais como resultados da investigação. Sobre a sua implicação enfatiza que:

³³ Utilizamos esse princípio conforme definido pelo prof. Alexandre Reche e Silva, em materiais didáticos utilizados em classes.

“A resignificação implica na presença das relações e sentidos originais, todavia, imersos num contexto criativo diferenciado, visualizando perspectivas de desenvolvimento a partir de um diálogo com a leitura original. Esse diálogo dá origem a uma espécie de intertextualidade entre a música de Lindembergue Cardoso e o nosso resultado composicional. A resignificação faz parte do aprendizado de composição e é tão tradicional quanto o próprio ato de compor, embora enseje menos comentários que o esperado. De certa forma, os compositores sempre resignificaram uns aos outros. As resignificações almejadas por nós priorizaram o nível mais abstrato das relações e estratégias, dispensando vinculações excessivas entre aspectos da superfície. Isso se efetiva ao refletirmos sobre as respostas que serviram de objetos composicionais nas obras de Lindembergue Cardoso e que também são de nosso interesse. Ao revermos essas respostas, temos uma oportunidade de traduzi-las para um idioma pessoal emergente”. (...) A aplicação deste exercício resultou em uma composição para orquestra, intitulada *Visões do Verbo*”. (SILVA, 2002, p. 34)

Um dos pontos importantes na referida citação, e que merece uma atenção especial, diz respeito ao “nível mais abstrato das relações e estratégias”, onde Silva (2002) empreendeu suas resignificações. Uma reflexão acurada sobre esse lugar, distintamente imaterial das relações e estratégias, pode nos aclarar o entendimento a respeito da forma como propõe e, conseqüentemente, aplica o princípio da resignificação em *Visões do Verbo*.

Como exemplificação do princípio da resignificação utilizado por Silva (2002), apresentaremos algumas decisões tomadas para a confecção da obra *Visões do Verbo*. Essa obra é fruto da resignificação empreendida pelo autor “a partir do processo analítico desenvolvido”, quando da “investigação de seis obras da década de 80, a última década criativa do compositor” Lindembergue Cardoso.

Apresentaremos uma lista dos principais procedimentos identificados em Lindembergue Cardoso onde, a partir destes, as resignificações foram empregadas.

- 1) “Instauração de problemas composicionais que podem ser levados a cabo por meio de princípios inventivos (regras) e/ou referências a expedientes convencionais (exemplos)”.
- 2) “Coerência alcançada através de princípios de ritmo e/ou altura que se revelam como sementes composicionais”.
- 3) “Uso de repetição variada como processo de elaboração composicional”.
- 4) “Utilização de disposições simétricas em vários níveis (formal, rítmico e de alturas)”.

5) “Organização do total cromático através de estratégias seriais, quase seriais e implicações tonais”.

Com o intuito de aprofundarmos o esclarecimento sobre o princípio da ressignificação, faremos uso de dois termos associados que se assemelham em algum aspecto com o princípio citado. Podemos citar a “intertextualidade” e “reescritura” como exemplo de termos associados à ressignificação na história da prática musical ocidental, desde o cantochão.

Ao analisarmos a significação dos termos intertextual e intertextualidade, encontramos as seguintes entradas: “Intertextual, adjetivo de dois gêneros. 1. Relativo ao intertexto. 2. Que se estabelece entre dois ou mais textos. 3. Que tem referências ou influência de um outro texto”. (INTERTEXTUAL, 2018, s.p.) “Intertextualidade, substantivo feminino. 1. Qualidade do que é intertextual. 2. Relação entre dois ou mais textos”. (INTERTEXTUALIDADE, 2018, s.p.)

Pupia (2017) faz uma exposição sobre intertextualidade na música e diz que ela é “utilizada na crítica musical a partir dos anos de 1980” e “tem se tornado uma importante abordagem investigativa nas últimas décadas”. Apresenta ainda uma definição extraída do Grove Music Online sobre a intertextualidade. Diante dessa definição, podemos depreender que intertextualidade é algo amplo, que envolve estilo, linguagem, materiais etc. Ela engloba relações mútuas entre as partes envolvidas (p. 17) que têm, como resultados, o nível da ressignificação diretamente proporcional ao nível de inventividade dos compositores.

Sobre o repertório do século XX, mais especificamente, Pupia relata que Straus (1990) apresenta modelos intertextuais, sendo dois deles baseados nas teorias de T. S. Eliot³⁴ (“influência como imaturidade” e “Influência como generosidade”) e um baseado na teoria de Harold Bloom (“influência como ansiedade”). Segundo o referido autor, sobre a “influência como imaturidade”, diz que “é onde o jovem compositor frequentemente utiliza elementos do estilo ou da estrutura musical inspirada em seu professor ou em outro compositor antecessor”. Sobre a “influência como generosidade”, diz que “mesmo em obras que parecem mais individuais, os bons artistas irão demonstrar consciência do passado”. Sobre a “influência como ansiedade”, diz que “é onde a relação entre o poeta jovem e seus predecessores não é generosa ou benéfica, mas sim de ansiedade, raiva e repressão”. (2017, p. 20)

Para a observação do fenômeno da influência entre as obras musicais, segundo Pupia, existe uma nomenclatura analítica baseada nos estudos de Straus (1990). As

³⁴ Poeta modernista, dramaturgo e crítico literário inglês nascido nos Estados Unidos. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura de 1948. (PUPIA, 2017, p. 19)

nomenclaturas são apresentadas em sete categorias distintas e são as seguintes: “*entidades orgânicas elementares, extrato, idiomática, paráfrase, estilo, paródia e reinvenção*”. Entre outras categorias propostas, encontramos ainda as seguintes nomenclaturas: “*apropriação, estilização e paráfrase*”. (2017, p. 21)

Dito isto sobre intertextualidade, passaremos a discorrer sobre o conceito das teorias das tópicas musicais. As tópicas musicais são

“figurações musicais que foram construídas através de complexos processos históricos e culturais de natureza regional, nacional e internacional. As tópicas são “mais do que clichês ou maneirismos, as tópicas são elementos estruturais (motivos, variações, texturas, ornamentos, etc.) que portam significados e que constituem o texto musical”. (PIEDADE, 2009, p. 127, apud PUPIA, 2017, p. 24)

As tópicas se caracterizam como um importante recurso analítico para a investigação dos dados relativos às obras musicais.

“Ainda segundo o autor, as tópicas são “estruturas convencionais e consensuais, lugares comuns dos discursos musicais, que estão fundadas em uma musicalidade específica e ali mantêm certa estabilidade histórica”. (PIEDADE, 2015, p. 2, apud PUPIA, 2017, p. 24)

De acordo com Pupia (2017), apresentaremos dois quadros para exemplificação que contêm o resumo das categorias intertextuais e as tópicas musicais presentes na *Bachianas Brasileiras n. 2*³⁵, bem como as suas ocorrências.

Quadro 3-9 – Resumo de categorias intertextuais aplicadas segundo Pupia (2017)

CATEGORIA	DESCRIÇÃO	MOVIMENTO	COMPASSO
Citação	Citação Motívica do “Allegro con fuoco” da “Sinfonia do Novo Mundo”	O Canto do Capadócio	c. 1-3

³⁵ A *Bachianas Brasileiras n. 2* foi composta em 1930, teve sua primeira audição mundial em setembro de 1934, no II Festival Internacional de Música de Veneza, sob a regência de Alfredo Casella. Dedicada à sua esposa Arminda Villa-Lobos, chamada de Mindinha, foi editada em 1952 por G. Ricordi & C. Editori, de Milão. Escrita para grande orquestra é dividida em quatro movimentos, sendo: I. Preludio (O Canto do Capadócio); II. Aria (O Canto da Nossa Terra); III. Dansa (Lembrança do Sertão); IV. Toccata (O Trenzinho do Caipira). (PUPIA, 2017, p.35)

Motivização	Motivo “Tristão e Isolda”	O Canto do Capadócio	c. 4-6 c. 25-26 c. 41-42 c. 52-54 c. 79-81 c. 94-97
Paráfrase	“Poema Sujo”	O Trenzinho do Caipira	-----
	Intratextualidade	Lembrança do Sertão	c. 24-31 c.53-59
Apropriação	Ambientação Sonora	O Trenzinho do Caipira	c. 1-8
Compressão	Aceleração Rítmica	O Trenzinho do Caipira	c. 1-19
Paródia	Textura Sonora	O Trenzinho do Caipira	-----
Estilização	Finalização “wagneriana”	O Canto do Capadócio	c. 53-54
	Finalização “varèsianas”	Lembrança do Sertão	c. 106-107
	Acorde “Tristão”	O Canto do Capadócio	c. 53 c. 98
	Textura Coral	O Canto da Nossa Terra	c. 5-9
	Textura Contrapontística	O Canto da Nossa Terra	c. 1-4
	Texturas e Gestos de Stravinsky	Lembrança do Sertão	c. 10-23
		O Trenzinho do Caipira	c. 87-90
		Lembrança do Sertão	c. 12 c. 49-50 c.77-78 c.90
		O Trenzinho do Caipira	c. 85-86
	Ostinatos	O Canto do Capadócio O Canto da Nossa Terra	c. 55-74 c. 26-51 c. 80-105

		Lembrança do Sertão O Trenzinho do Caipira	c. 18-84 c. 91-142
	Estruturas Harmônicas: Sequência de Quintas Descendentes	O Canto do Capadócio	c. 4-11

Fonte: Pupia (2017, pp. 104-105)

Quadro 3-10 – Resumo das tópicas musicais aplicadas segundo Pupia (2017)

CATEGORIA	TÓPICA	MOVIMENTO	COMPASSO
Estilização	Tópica “Brejeiro”	O Canto do Capadócio	c. 4-12 c. 15-21 c. 26-35 c. 40-54 c. 79-87 c. 90-92
	Tópica “Época de Ouro”	O Canto do Capadócio O Canto da Nossa Terra Lembrança do Sertão	c. 4 -12 c. 26-35 c. 40-54 c. 79-87 c. 5-9 c. 11-14
	Tópica “Caipira”	O Canto do Capadócio Lembrança do Sertão O Trenzinho do Caipira	c. 55-74 c. 2-22 c. 80-105 c. 27-69 c. 95-141
	Tópica “Indígena”	O Canto da Nossa Terra	c. 26-51
	Tópica “Nordestina”	O Canto da Nossa Terra	c. 38-51
	Tópica “Afro-Brasileira”	O Canto da Nossa Terra	c. 26-51

Fonte: Pupia (2017, pp. 105)

Em 3.3.2.7, apresentaremos as nossas considerações sobre resignificação, intertextualidade e reescritura.

Sobre reescritura, ao analisarmos a significação do termo reescrever, encontramos a seguinte entrada: “Reescrever, verbo transitivo. Tornar a escrever; escrever de novo.”. (REESCREVER, 2018, s.p.)

Ferraz, ao tratar da reescritura, argumenta da seguinte maneira:

“De um modo geral a noção de reescritura associa-se à de sonoridade tal qual se desenvolve na música do século XX”. (...) “Uma obra cujo principal motor é a nota musical ser atravessada pelo timbre e por uma noção de espacialidade” (...) “que lhe é totalmente alheia. Fica assim uma primeira definição de reescritura que corresponde a atravessar uma música por uma ideia que lhe é alheia”. (2008, p. 47)

O referido autor aponta três etapas de aproximação da reescritura e nos diz que,

“Primeiro, uma identificação com o original: existe algum ponto que liga o compositor a uma sonoridade que o atrai e lhe parece de interesse composicional”. (...) “Segundo, retomar esta sonoridade para experimentá-la, fazer dela um campo de descobertas através de análises, escutas, detalhamentos”. (...) “Uma terceira forma de aproximação que consiste em ultrapassar o original, “abusar do original”. Estas três etapas de aproximação, sobretudo a terceira que consiste no desfazimento do original, distinguem a citação e o pastiche daquilo que chamo de reescritura”. (FERRAZ, 2008, p. 49)

Penha (2010) apresenta a reescritura como uma manifestação artística resultante de um diálogo, onde pensamentos e procedimentos composicionais são confrontados e readequados dentro do contexto histórico do reescritor, através de suas ferramentas composicionais. (p. 1) O que se observa é que a reescritura, além de ser associada às sonoridades (“uma determinada situação de escuta”), conforme relatado por Ferraz (2008), também pode ser feita a partir de materiais (elementos) da superfície de uma dada obra, ou seja, partindo da estrutura externa e resultando na transformação da mesma.

Penha apresenta ainda três tipos de operações de reescritura. São elas: “Deformação, derivação e metacomentário”. Sobre deformação diz que, “pode ser feita em diferentes graus, de maior ou menor proximidade do novo texto com o anterior”. Sobre derivação diz que, “se caracteriza pelo desaparecimento total do texto de origem”. Sobre metacomentário, em suas palavras, ele nos diz que “há certamente um olhar crítico nesta ação de citação”, porém não pretendia se aprofundar “nesse sentido, mas sim nas outras duas maneiras de reescritura” (deformação e derivação). (2010, p. 12)

Como exemplo de reescritura, de acordo com Penha, apresentaremos a orquestração de Webern da Fuga (Ricercata), a 6 vozes, da Oferenda Musical de J. S. Bach. Nessa obra, a composição foi construída “primordialmente na dimensão das alturas, não havendo nenhuma referência direta a uma instrumentação para a realização das vozes”. (2010, p. 17)

Sobre a orquestração de Webern, da *Fuga (Ricercata) a 6* (Fig 3-46), Penha argumenta que “é amplamente explorada a fragmentação das linhas individuais pela alternância da execução entre diferentes instrumentos”. Relata ainda que o orquestrador “faz com que o texto musical” (...) “seja atravessado por novas ideias” (...) “que lhe deformarão e lhe trarão também novas dimensões espaciais não presentes no texto original”. (2010, p. 18)

Figura 3-47 – Compassos 49 a 55 da orquestração de Webern da *Ricercata a 6* de J. S. Bach³⁶

The image displays a musical score for Webern's *Ricercata a 6* by J.S. Bach, specifically measures 49 to 55. The score is arranged for a chamber orchestra, with parts for Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Horn, Trumpet in F, Trombone, Tuba, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The notation is color-coded to represent different voices: yellow for the highest voice, orange for the second, red for the third, green for the fourth, grey for the fifth, and blue for the lowest. Performance markings include 'poco allargando - - - tempo', 'poco rubato', and 'poco rit.'. Dynamics include p, mf, and f.

Fonte: Penha (2010, p. 19)

³⁶ "As cores deste exemplo seguem a seguinte diferenciação: amarelo para a 1ª voz (mais aguda); laranja para a 2ª; vermelho para a 3ª; verde para a 4ª; cinza para a 5ª voz; e, por fim, azul para o baixo". (PENHA, 2010, p. 19)

3.3.2.2 Considerações sobre ressignificação, intertextualidade e reescritura.

Em suma, podemos dizer que intertextualidade e reescritura podem se caracterizar como fases (etapas) da ressignificação. Primeiro, porque envolvem relações mútuas entre dois textos (estilo geral, linguagem, materiais, elementos sonoros, sonoridades etc.). Segundo, porque o resultado de ambas (intertextualidade e reescritura) resulta em algum tipo de ressignificação. O resultado carrega uma nova significação em relação ao texto fonte. Com relação à ressignificação, proposta por Silva (2002), podemos inferir que a ressignificação como princípio é efetiva para gerar obras originais, quando utiliza elementos que não são audíveis, relações, estruturas, quando tomamos elementos que não são perceptíveis sensorialmente, quando fazemos vinculações não da superfície, mas de extratos mais profundos.

Para concluir esta abordagem, sobre a ressignificação a partir do “nível mais abstrato das relações e estratégias” (SILVA, 2002), reiteramos que se trata da aplicação (utilização) de um dado material extraído de uma fonte (texto original) para derivar inventivamente uma nova elaboração. Esta será trabalhada composicionalmente. Consequentemente não possuirá uma ligação de associação direta (auditiva) à sua fonte, mantendo esta fonte irreconhecível. Este procedimento pode contribuir significativamente para a criação de obras distintas e peculiares.

3.3.3 MATERIAIS

Os materiais musicais utilizados nesta obra estão na seguinte disposição: (1) Gênero; (2) Timbre; (3) Métrica; (4) Forma; (5) Andamento; (6) Ritmo; (7) Duração; (8) Alturas; (9) Harmonia; (10) Instrumentação; (11) Dinâmicas e (12) Articulações.

3.3.3.1 Gênero

Na Música de câmara, um grupo menor de participantes compõe a formação instrumental. Conforme o nome mesmo diz, a música é feita para ser executada em salas menores, em pequenos auditórios e até mesmo em ambientes mais privativos.

3.3.3.2 Timbre

Os timbres usados são referentes às vozes de cada instrumento do quarteto de sopro

(clarinete, sax alto, sax tenor e tuba). Nesses instrumentos (vozes) foram observados e respeitados, dentre as particularidades mais significativas, as suas tessituras.

3.3.3.3 Métrica

A métrica usada na totalidade da obra está em compasso 7/4. As células rítmicas utilizadas para a elaboração dos temas são oriundas do Samba em 7 (ROCCA, 1986, p. 59), ou seja, a célula está em um compasso septenário. Esta escolha se deu pela intenção prévia de trabalharmos com métrica mista. Esta métrica vem corroborar no sentido de trazer um pouco de complexidade rítmica, efeito de imprevisibilidade. Ela atua como contraste com as métricas da prática musical comum de outros períodos.

3.3.3.4 Forma

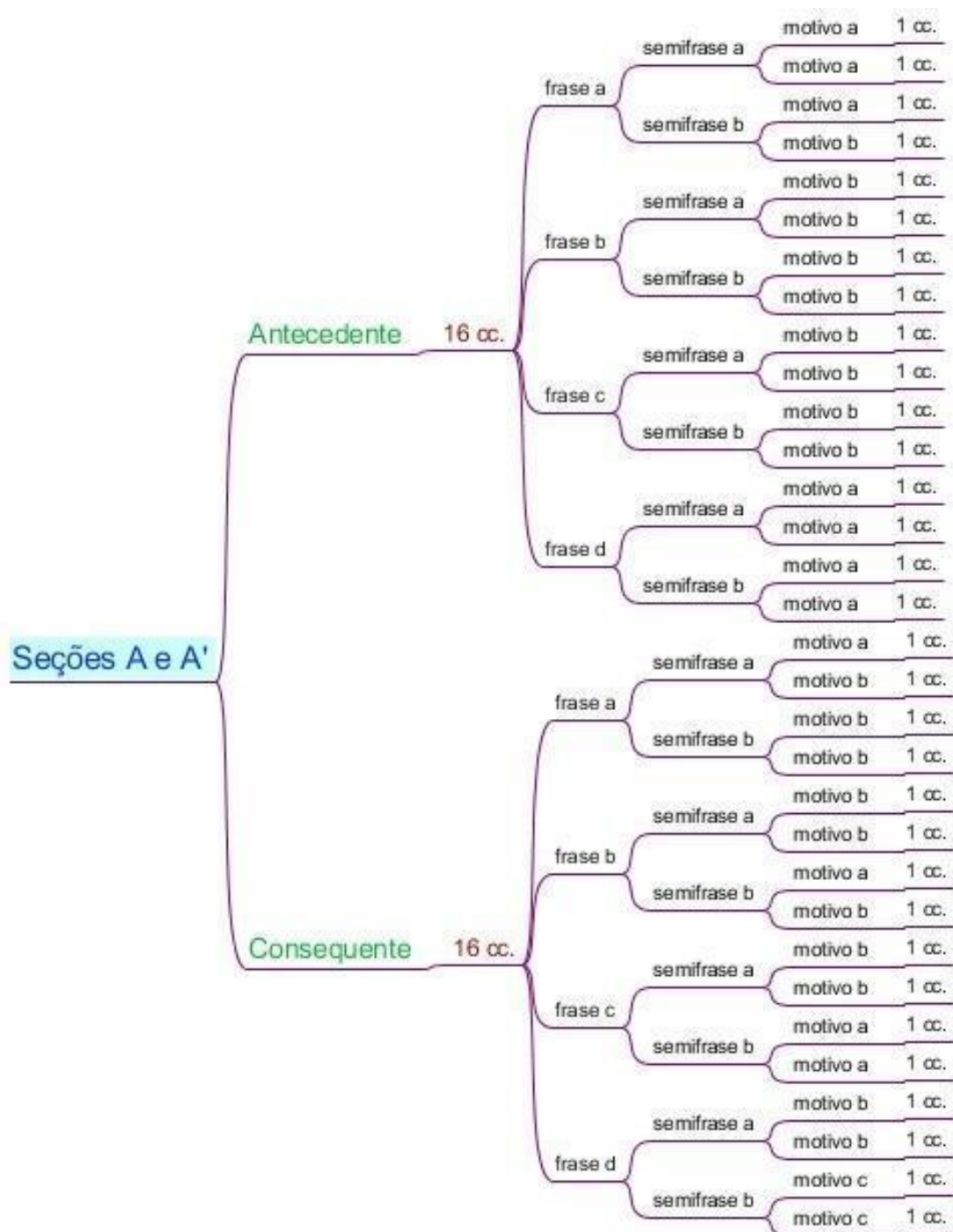
A obra está disposta em três seções, de 32 compassos cada, e uma seção com 34 compassos. Ela possui três temas distintos. Os temas das Seções A e A' são iguais. A diferença que existe entre essas duas grandes seções está na combinação instrumental que executa os temas. Todas as seções da obra são formadas por antecedentes e consequentes, conforme apresentadas nas figuras 3-48 a 3-51.

Figura 3-48 – Desenho da forma geral da obra Imos

Seções	A		B		A'		C	
Temas	Tema da Seção A		Tema da Seção B		Tema da Seção A		Tema da Seção C	
Quant. cc.	16	16	16	16	16	6 /: 2 :/ 8	18	2 /: 2 :/ 2 /: 2 :/: 2 :/

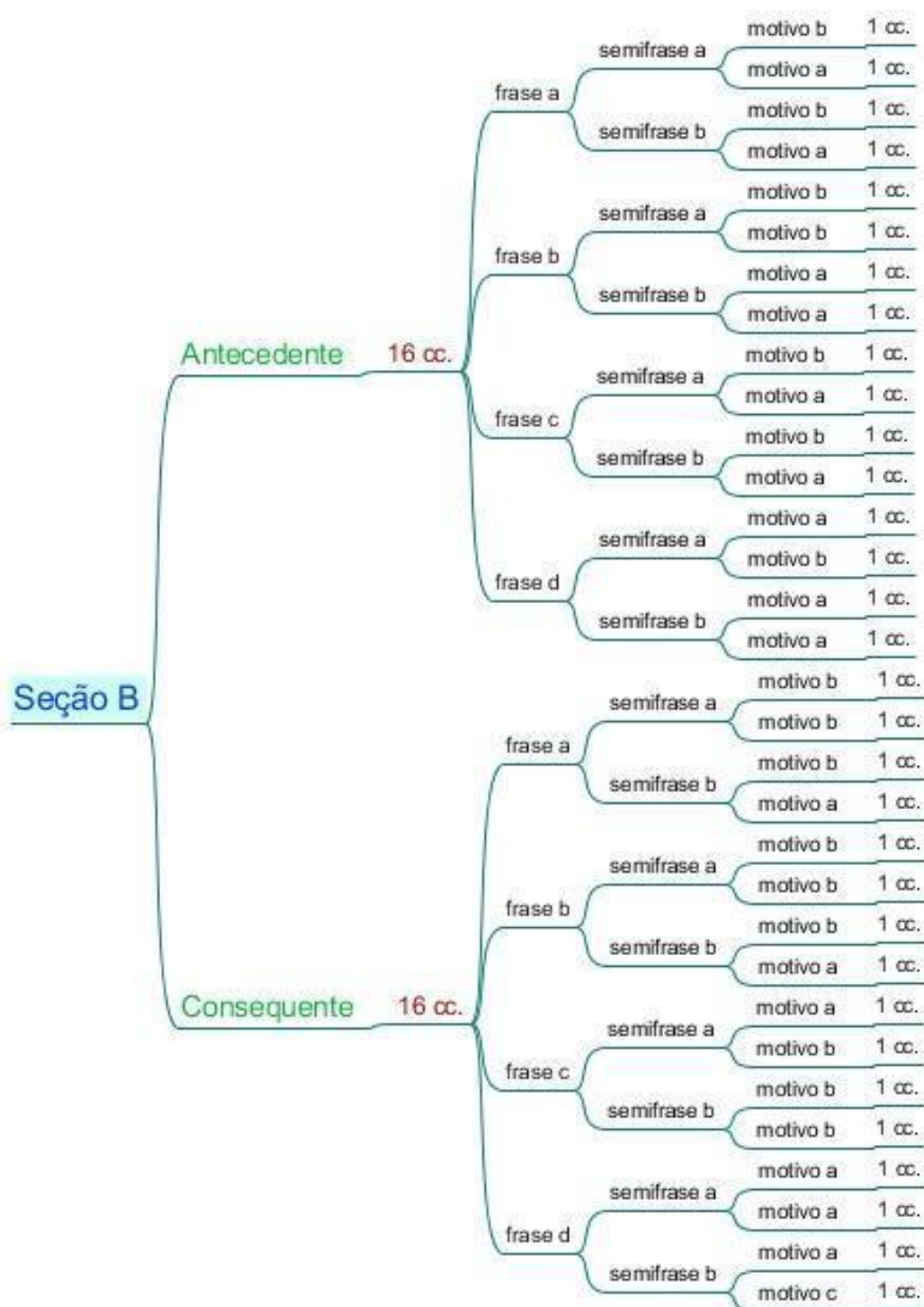
Fonte: O autor (2018)

Figura 3-49 – Desenho da forma das Seções A e A' da obra Imos



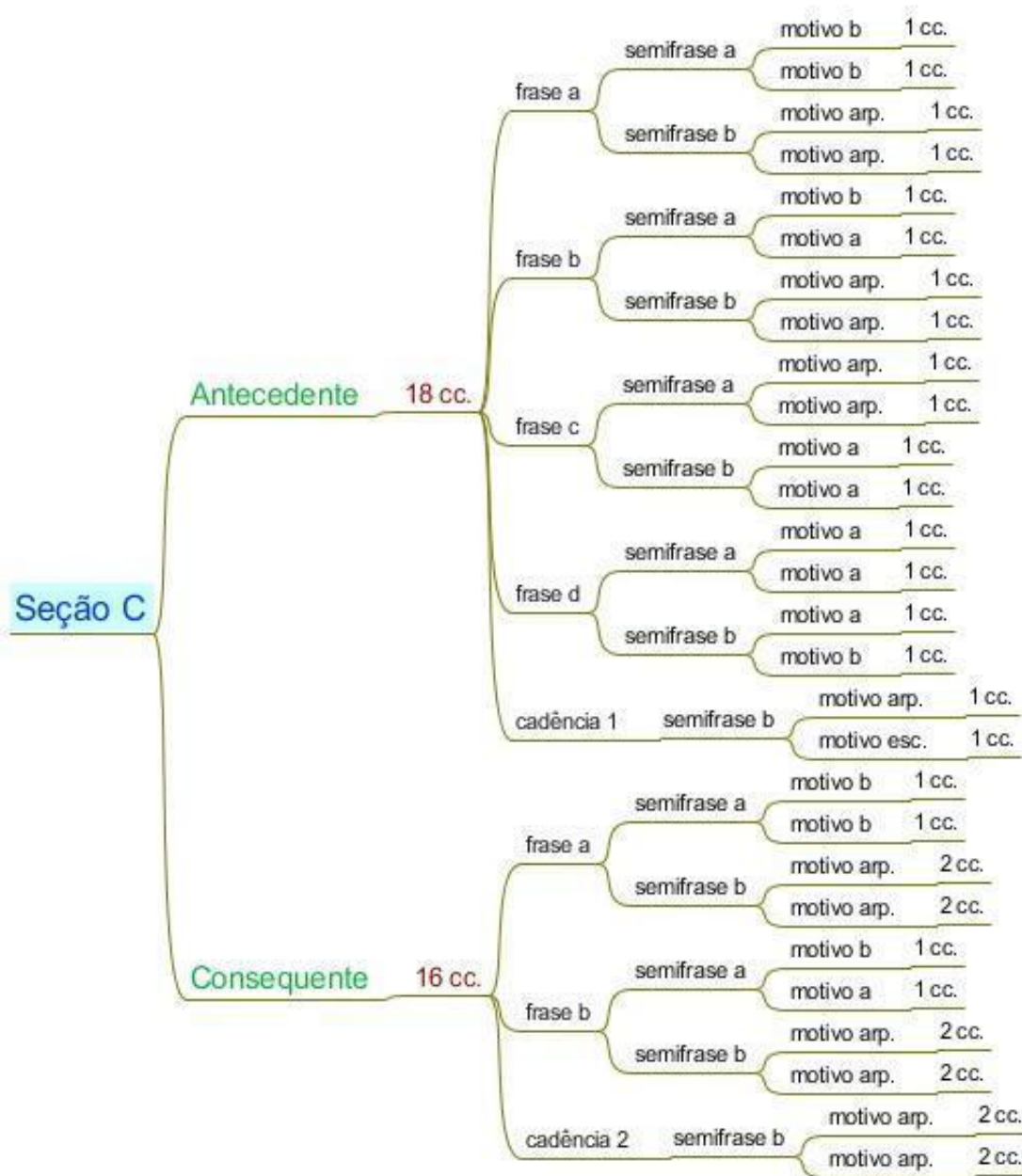
Fonte: O autor (2018)

Figura 3-50 – Desenho da forma da Seção B da obra Imos



Fonte: O autor (2018)

Figura 3-51 – Desenho da forma da Seção C da obra Imos



Fonte: O autor (2018)

3.3.3.5 Andamento

Os andamentos das respectivas seções da obra são: na Seção A, a semínima é igual a 128 BPM; na Seção B, 160 BPM; na Seção A', 160 BPM e, na Seção C, 192 BPM. A escolha desses andamentos se deu da seguinte maneira: o número 192 foi dividido por 6, o

que resultou no número 32. Esse resultado serviu de número comum para gerar os outros andamentos. Ex.: $192 - 32 = 160$; $160 - 32 = 128$. Os números de andamentos foram usados em ordem reversa (crescente). As mudanças de andamentos aplicadas serviram para dar variação e quebra de monotonia na obra. Demonstraremos, na figura 3-52, a disposição formal acrescida da numeração dos compassos e dos andamentos utilizados na referida obra.

Figura 3-52 – Andamentos da obra Imos

Seções	A		B		A'		C	
Temas	Tema da Seção A		Tema da Seção B		Tema da Seção A		Tema da Seção C	
Quant. cc.	16	16	16	16	16	6 : 2 : 8	18	2 : 2 : 2 : 2 : 2 : 2 : 2 : 2 : 2
Compassos	01		33		65	81	97	115
BPM	128		160		%		192	

Fonte: O autor (2018)

3.3.3.6 Ritmo

Como materiais de base para composição de Imos, temos as células rítmicas que compõem o Samba em 7 (ROCCA, 1986, p. 59) e a dimensão rítmica da análise motívica (PIEDADE e MARTINS, 2008) do Prelúdio nº 5 para violão, de Heitor Villa-Lobos. Em outras palavras, essa célula será ressignificada na estrutura provida pela análise. Na figura 3-52, podemos ver as células rítmicas em grafia musical, notadas para bateria. Na 1ª voz da pauta, temos o chimbal. Na 2ª voz, temos a caixa, e, na 3ª voz, o bumbo.

Figura 3-53 – Células rítmicas do Samba em 7



Fonte: Rocca (1986, p. 59)

3.3.3.6.1 Célula nossa

De acordo com Silva (2016, p. 60), usaremos listas para representar as quantidades associadas a uma qualidade musical. Representaremos aqui as durações de ataques. Considere-se as informações exibidas na figura 3-52, que contém as células rítmicas do Samba em 7. Na 1ª voz da pauta, está o chimbal. A lista (2, 2, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 1) foi gerada levando-se em consideração as durações de cada ataque. Na 2ª voz está a caixa, em que se gerou a lista (4, 3, 2, 2, 3). Na 3ª voz está o bumbo, em que se gerou a lista (2, R1, 1, 2, R1, 1, 2, R1, 1, R2). A unidade básica, neste caso, é a colcheia. Então, "1" representa uma colcheia; "2", uma semínima; "3", uma semínima pontuada; "4", por uma mínima; e assim por diante. O tamanho da lista (ou o número de elementos) dá o número de ataques. A soma da lista dá a duração total do ritmo (que é a duração de todos os ataques juntos). Esse valor é igual a 8 unidades. Como já sabemos, o valor de um elemento dá a duração de um único ataque. Então, podemos dizer que o ritmo do Samba em 7, de 14 unidades, foi dividido no chimbal em 9 ataques, na caixa em 5 e no bumbo em 6. Estas informações serão representadas como [14P9], [14P5] e [14P6] respectivamente.

Quadro 3-11 – Listas das durações de ataques das células rítmicas do Samba em 7

Samba em 7 (semínima = 192-200)

Chimbal = 2, 2, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 1 = [14P9]

Caixa = 4, 3, 2, 2, 3 = [14P5]

Pedal = 2, R1, 1, 2, R1, 1, 2, R1, 1, R2 = [14P6]

Fonte: O autor (2018)

3.3.3.6.2 Análise motívica do Prelúdio nº 5

Demonstraremos graficamente, conforme Piedade e Martins (2008), toda a estrutura motívica da Seção A do prelúdio. Essa estrutura está disposta, na primeira figura, em duas pautas que formam o antecedente. A segunda figura é também composta por duas pautas que formam o consequente.

Figura 3-54 – O antecedente da Seção A do Prelúdio nº 5 para violão de Heitor Villa-Lobos

Fonte: Piedade e Martins (2008, p. 20)

Figura 3-55 – O consequente da Seção A do Prelúdio nº 5 para violão de Heitor Villa-Lobos

Fonte: Piedade e Martins (2008, p. 20)

Ritmo frasal é a disposição das células rítmicas em uma frase musical. Interessou-nos a disposição das células rítmicas nas seções em questão. A ressignificação por nós aplicada se deu nas estruturas internas em um nível mais abstrato. Buscamos uma estratégia usada na disposição das células, a saber, que o material usado para a

ressignificação foi a ordem em que elas estão dispostas e não as alturas e nem os ritmos originais empregadas pelo compositor.

Sobre o manuseio desses motivos do prelúdio, optamos por converter cada motivo (I, II e cadências finais) em letras. O motivo I foi convertido em “a1”, o motivo II em “b1”, a cadência final em “c1”. Sendo assim, havendo qualquer variação do motivo I, para nós, será sempre “a1”.

Realizou-se uma análise motívica da Seção A do Prelúdio nº 5 para violão de Heitor Villa-Lobos, convertida em letras. Esses ritmos frasais foram empregados nas Seções A e A’ de Imos.

a1 – a1 – a1 – b1 – b1 – b1 – b1 – b1 – b1 – b1 – b1 – (a1 – a1) Imitação
a1 – a1 – a1 – b1 – b1 – b1 – b1 – b1 – a1 – b1 – b1 – b1 – (a1 – a1 – b1 – b1) Imitação –
c1 – c1.

A seguir, realizou-se uma análise motívica da Seção B do Prelúdio nº 5, convertida em letras. Esses ritmos frasais foram empregados na Seção B de Imos.

b1 – a1 – b1 – a1 – b1 – b1 – a1 – a1 – b1 – a1 – b1 – a1 – a1 – b1 – a1 – a1 –
b1 – b1 – b1 – a1 – b1 – b1 – b1 – a1 – a1 – b1 – b1 – b1 – a1 – a1 – a1 – c1.

Por fim, realizou-se uma análise motívica da Seção C do Prelúdio nº 5, também convertida em letras. Esses ritmos frasais foram empregados na Seção C de Imos.

/: b1 – b1 – (acorde arpejado) - b1 – a1 - (ac. arp.) - (ac. arp.) – a1 – a1 – a1 – a1 – a1 – b1
– // (ac. - escala):/ a1 – c1.

3.3.3.7 Duração

A duração da obra Imos é de 6 min (aprox.). Esse levantamento de duração se deu com base na estreia da obra no Recital II de Mestrado do autor desse trabalho.

3.3.3.8 Alturas

Os seguintes motivos de alturas foram empregados nas seções de Imos:

Seções A e A' = (G, G#, F#, F)

O critério inicial consistia no motivo dever ter 4 alturas formadas por um semitom cromático ascendente (G, G#), um tom descendente (G#, F#) e, posteriormente, um semitom cromático descendente (F#, F).

Seção B = (Eb, D, E, F)

Este motivo de alturas, usado na Seção B, é resultante da inversão transposta do conjunto de alturas das Seções A e A'.

Seção C = (D, Eb, F, E, D, C#, (D, D))

Para a criação desse motivo de alturas, foi mantido o critério intervalar dos conjuntos anteriores. O conjunto de alturas ficou assim constituído: um motivo de 6 alturas formadas por um semitom ascendente (D, Eb), um tom ascendente (Eb, F), um semitom descendente (F, E), um tom descendente (E, D) e um semitom descendente (D, C#). Convém ressaltar que foram usadas, na cadência final da seção, duas repetições da altura inicial (D, D). Usamos três alturas como referência para distinguir a nota inicial dos temas usados em cada seção da obra. As alturas usadas nas seções foram: seção A e A' = Lá; seção B = Fá; seção C = Mi.

3.3.3.9 Harmonia

Persichetti (1985) propõe uma terminologia para a organização de intervalos musicais de acordo com suas características. (fig. 3-56)

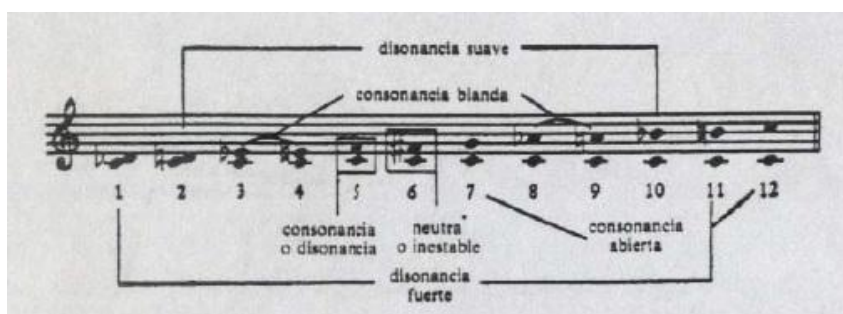
Quadro 3-12 – Características de intervalos conforme Persichetti

Quintas e oitavas justas:	consonâncias abertas;
Terças e sextas maiores e menores:	consonâncias brandas;
Segundas menores e sétimas maiores:	dissonâncias fortes;

Segundas maiores e sétimas menores:	dissonâncias suaves;
Quarta justa:	consonância ou dissonância (dependendo do contexto em que estiver inserido);
Trítono (quarta aumentada ou quinta diminuta):	ambíguo, pode ser bem neutro ou instável".

Fonte: Persichetti (1985, p. 12. Tradução nossa)

Figura 3-56 – Características dos intervalos em grafia musical conforme Persichetti



Fonte: Persichetti (1985, p. 12)

Segue o quadro 3-13, com a combinação de intervalos que aplicamos nas vozes adjacentes aos temas e à geração de harmonias no decorrer da obra Imos, com base na proposta de Persichetti (1985). Convém ressaltar que acrescentamos à nossa lista um termo denominado “intervalo inverso ao da melodia (tema)”, que diz respeito ao emprego de intervalos inversos (movimento contrário) ao da melodia, somente nos pontos em que ambos coincidem.

Quadro 3-13 – Combinação de intervalos aplicados na obra Imos

Dissonância forte
Consonância aberta/ branda/ diss. suave.
Cons. aberta/ intervalo inverso ao da melodia.
Cons. branda/ inter. inv. mel.
Cons. branda/ diss. suave.
Cons. aberta/ branda.

Inter. inv. mel.
Diss. suave.
Inter. de quarta/trítono.
Cons. branda.
Cons. aberta.

Fonte: O autor (2018)

A título de exemplo, demonstramos, na figura 3-57, um valor designado pelo quadro com o emprego de dois intervalos.

Figura 3-57 – Exemplo de aplicação do quadro de intervalos em Imos

The image shows a musical score for three instruments: Clarineta Bb, Sax Tenor Bb, and Tuba Eb. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The Clarineta Bb part is marked with a forte (f) dynamic and includes a 'portato/acento' marking. The Sax Tenor Bb part is also marked with a forte (f) dynamic. The Tuba Eb part is marked with a forte (f) dynamic and includes an 'intervalo inverso' marking. The score illustrates the application of intervals, specifically 'consonância branda' (soft consonance) and 'intervalo inverso' (inverted interval), as indicated by the text labels and green dots on the notes.

Fonte: O autor (2018)

O recorte da referida figura ocorreu nos compassos 5 e 6. Nesses compassos, a combinação instrumental é a de um trio. Esse trio é formado na 1ª pauta pelo Clarinete, na 3ª pauta pelo Sax tenor e na 4ª pauta pela Tuba. A combinação de intervalos aplicada foi: consonância branda/ intervalo inverso ao da melodia. A consonância branda (terças e sextas maiores e menores) foi aplicada nas notas que coincidem entre a 1ª pauta e a 3ª. O intervalo inverso (movimento contrário) foi aplicado nas notas que coincidem entre a 1ª pauta (fragmento do tema) e a 4ª. No 1º compasso, nas duas pautas, as alturas são as mesmas. No 2º compasso, em relação a 1ª altura, no 1º tempo do 1º compasso, o tema sobe uma 5ª justa. Nesse mesmo compasso na 4ª pauta, o baixo desce uma 5ª justa, concluindo assim um intervalo inverso em relação à melodia (frag. tema).

3.3.3.10 Instrumentação

A instrumentação feita para o quarteto de sopros resultou em quatro grupos diferentes de combinações. Cada grupo equivale a uma seção da obra. Os primeiros três grupos resultaram em dezesseis combinações cada (Seção A, B e A'). O quarto grupo resultou em treze combinações (Seção C).

Para a Seção A, os instrumentos foram combinados na seguinte sequência: (1) Clarinete, sax tenor, sax alto e tuba.

Para a Seção B, os instrumentos foram combinados na seguinte sequência: (2) Tuba, sax tenor, clarinete e sax alto.

Para a Seção A', os instrumentos foram combinados na seguinte sequência: (3) Clarinete, sax alto, sax tenor, e tuba.

Para a Seção C, os instrumentos foram combinados na seguinte sequência: (4) Sax alto, sax tenor, tuba e clarinete.

Quadro 3-14 – Possibilidades de combinações instrumentais acrescidas dos intervalos usados na Seção A de Imos

<i>Num.</i>	<i>Caract.</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Harmonia</i>
1	Duo	Sax alto e tuba	Consonância aberta
2	Solo	Sax tenor	-
3	Trio	Clarinete, sax tenor e tuba	Cons. branda/ inversão
4	Duo	Clarinete e tuba	Dissonância suave
5	Solo	Tuba	-
6	Trio	Sax tenor, sax alto e tuba	Cons. aber. / bran.
7	Duo	Sax tenor e sax alto	Quarta/ trítono
8	Solo	Clarinete	-
9	Trio	Clarinete, sax tenor e sax alto	Cons. aber. / inv.
10	Duo	Clarinete e sax tenor	Inv.
11	Solo	Clarinete	-
12	Tutti	Quart. sopr.	Diss. forte
13	Duo	Sax tenor e tuba	Cons. bran.

14	Solo	Sax alto	-
15	Trio	Clarinete, sax alto e tuba	Cons. bran./ diss. suave
16	Duo	Clarinete e sax alto	Diss. suave

Fonte: O autor (2018)

Quadro 3-15 – Possibilidades de combinações instrumentais acrescidas dos intervalos usados na Seção B de Imos

<i>Num.</i>	<i>Caract.</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Harmonia</i>
1	Duo	Clarinete e sax alto	Cons. aberta
2	Solo	Sax tenor	-
3	Trio	Tuba, sax tenor e sax alto	Cons. branda/ inv.
4	Duo	Tuba e sax alto	Diss. suave/ inv.
5	Solo	Sax alto	-
6	Trio	Sax tenor, clarinete e sax alto	Cons. aber. / inv. / bran.
7	Duo	Sax tenor e clarinete	Quarta/ trítono
8	Solo	Tuba	-
9	Trio	Tuba, sax tenor e clarinete	Cons. aber. / inv.
10	Duo	Tuba e sax tenor	Inv.
11	Solo	Tuba	-
12	<i>Tutti</i>	Quart. sopr.	Diss. suave/cons. aber. / inv.
13	Duo	Sax tenor e sax alto	Cons. bran.
14	Solo	Clarinete	-
15	Trio	Tuba, Clarinete e sax alto	Cons. bran./ diss. suave
16	Duo	Tuba e clarinete	Diss. suave

Fonte: O autor (2018)

Quadro 3-16 – Possibilidades de combinações instrumentais acrescidas dos intervalos usados na Seção A' de Imos

<i>Num.</i>	<i>Caract.</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Harmonia</i>
1	Duo	Sax tenor e tuba	Cons. aberta
2	Solo	Sax alto	-
3	Trio	Clarinete, sax alto e tuba	Cons. branda/ inv.
4	Duo	Clarinete e tuba	Diss. suave/ inv.
5	Solo	Tuba	-
6	Trio	Sax alto, sax tenor e tuba	Cons. aber. / bran.
7	Duo	Sax alto e sax tenor	Quarta -trítono/ inv.
8	Solo	Clarinete	-
9	Trio	Clarinete, sax alto e sax tenor	Cons. aber. / inv.
10	Duo	Clarinete e sax alto	Inv.
11	Solo	Clarinete	-
12	<i>Tutti</i>	Quart. sopr.	Diss. forte
13	Duo	Sax alto e tuba	Cons. aber. / inv.
14	Solo	Sax tenor	-
15	Trio	Clarinete, sax tenor e tuba	Cons. bran./ cons. aber.
16	Duo	Clarinete e sax tenor	Diss. suave/ inv.

Fonte: O autor (2018)

Quadro 3-17 – Possibilidades de combinações instrumentais acrescidas dos intervalos usados na Seção C de Imos

<i>Num.</i>	<i>Caract.</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Harmonia</i>
1	Duo	Tuba e clarinete	Cons. aberta
2	Solo	Sax tenor	-
3	Trio	Sax alto, sax tenor e clarinete	Cons. branda
4	Duo	Sax alto e clarinete	Diss. suave

5	Solo	Clarinete	-
6	Trio	Sax tenor, tuba e clarinete	Cons. aber. / diss. suave
7	Duo	Sax tenor e tuba	Cons. aber.
8	Solo	Sax alto	-
9	Trio	Sax alto, sax tenor e tuba	Cons. aber. /diss. forte
10	Duo	Sax alto e sax tenor	Inv.
11	Solo	Sax alto	-
12	<i>Tutti</i>	Quart. sopr.	Cons. bran./cons. aber./diss. suave
13	Duo	Sax tenor e clarinete	Cons. bran.

Fonte: O autor (2018)

Estas combinações de instrumentos no decorrer da obra seguem um *zig-zag* áureo.³⁷ De maneira geral, a obra caminha para um ápice, um ponto áureo, ou um auge de energia. Para alcançar esse auge (clímax), a peça trafega por um desenvolvimento crescente. Esse desenvolvimento se dá em forma de onda. À medida que, ou a cada vez que cresce (sobe), sofre um arrefecimento (leve declínio), permanecendo nesse padrão de desenvolvimento até atingir o clímax. Após o clímax, a obra faz uma descida menos acentuada com relação a subida e, em sendo concluída, posiciona-se em local diferente e acima do ponto inicial. Esse desenvolvimento citado também rege (orienta) outros elementos musicais. Esses elementos musicais são especificados, explicados e exemplificados no decorrer do presente memorial, dentro das instâncias nos seus respectivos itens.

3.3.3.11 Dinâmica

As intensidades empregadas na obra foram organizadas com o intuito de contribuir com a variedade e com a geração de contrastes. Os *crescendi* e *decrescendi* são usados de maneira a atenuar as transições entre os instrumentos do quarteto, bem como favorecer a transição entre as seções da composição.

³⁷ Diálogos de aula com o professor Alexandre Reche.

Quadro 3-18 – Dinâmicas e intensidades padrões aplicadas nas Seções A, B e A' de Imos

A, B e A'													
<i>Pp</i>	<i>mf</i>	<i>F</i>	<i>Pp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>
<i>cresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>decresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>decresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>decresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>cresc.</i>	

Fonte: O autor (2018)

Quadro 3-19 – Dinâmicas e intensidades aplicadas na Seção C de Imos

C													
<i>pp</i>	<i>mf</i>	<i>F</i>	<i>Pp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>Ff</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>
<i>cresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>decresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>decresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>cresc.</i>	<i>decresc.</i>	<i>cresc.</i>		

Fonte: O autor (2018)

3.3.3.12 Articulação

As articulações cooperam com a variação e com a construção da expressividade musical. É dada aos instrumentistas a oportunidade de emprego de suas combinações e até de optarem por uma ou outra articulação a ser empregada. Como exemplo, citamos: as articulações *tenuto/no vibrato* ou *portato*, que fica a cargo do instrumentista escolher a que entender como melhor para uso em cada caso, segundo a sua visão, entendimento e condições técnicas.

Segue o quadro 3-20, com as combinações de articulações empregadas na obra:

Quadro 3-20 – Articulações aplicadas em Imos

legatissimo/no vibrato
tenuto/no vibrato ou portato
portato/acento
legato/vibrato
marcato
tenuto/no vibrato

Fonte: O autor (2018)

3.3.4 TÉCNICAS

Para geração dos temas da seção (1), foram usados os materiais organizados a partir das células rítmicas do Samba em 7/4. Para geração dos temas da seção (2), utilizou-se da análise motívica do Prelúdio nº 5 para violão de Heitor Villa-Lobos. Já para a geração dos temas da seção (3), fez-se uso das alturas escolhidas *a priori*, que seguiram um critério de organização intervalar. (Esses materiais estão descritos no item Alturas na instância Materiais.)

3.3.4.1 Sincronização de elementos musicais (SCHILLINGER 1946, SILVA 2007, 2010)

"O termo sincronização estendeu o conceito original de interferência. (SILVA, 2010, apud DANTAS, 2015) A resultante de interferência entre dois pulsos (SCHILLINGER, 2004) consiste em interferir dois ou mais pulsos para resultar em uma lista de durações." A respeito da sincronização de durações e alturas, Silva (2010, p.4) relata que, "Schillinger amplia a técnica da resultante de interferência, para sincronizar as alturas de um motivo com os ataques de um ritmo." Sincronizamos durações (células rítmicas) e (motivo de) alturas. Em outras palavras, células rítmicas e motivos de alturas. A composição possui três temas distintos. Os temas equivalem às Seções da obra.

Convém ressaltar que o processo descrito, que vai desde a geração de motivos até a conclusão dos temas de Imos, diz respeito ao primeiro planejamento empreendido por nós. Todavia, o resultado final da obra sofreu alterações. Essas foram decididas à medida que a nossa percepção assim exigia. As alterações mais significativas estão na Seção C, mais precisamente no consequente do tema, onde, com o corte de alguns compassos e o acréscimo de ritornelos, optamos por trabalhar com 10 compassos do consequente original. Ao final de cada subtópico da descrição do processo de geração dos temas, demonstraremos o resultado obtido.

3.3.4.1.1 Seção A e A' de Imos

Para a elaboração dos motivos (a,b,c), que foram usados nas Seções A e A' da obra, tomamos a célula rítmica do Chimbal. Para o motivo (a), tomamos a célula rítmica completa.

$$A = 2, 2, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 1 = [14P9] - \text{Samba em 7 (ROCCA, 1986, p. 59)}$$

O motivo (b) foi gerado do motivo (a), através da técnica da soma parcial (SILVA 2016, também referida como Determinantes (SCHILLINGER 1946)). Foi aplicada soma parcial de dois em dois ataques, no caso abaixo, restando um ataque que não foi somado a nenhum outro. Isso se deveu ao fato do motivo ter um número ímpar de elementos.

(2, 2), (1, 1), (1, 2), (2, 1), (2), onde $b = 4, 2, 3, 3, 2 = [14P5]$.

(Sobre a explicação dessa notação, ver o item Célula nossa, em Ritmos na instância Materiais.) Optamos por rotacionar o último ataque para a penúltima posição do motivo, com o intuito de que o último ataque ficasse com uma duração maior.

(2, 2), (1, 1), (1, 2), (2), (2, 1), onde $b = 4, 2, 3, 2, 3 = [14P5]$

O motivo (c) foi gerado a partir do motivo (b), através da soma parcial. Foi aplicada a soma parcial de dois em dois ataques, mantendo-se o primeiro que restou.

(4, 2), (3), (2, 3), onde $c = 6, 3, 5 = [14P3]$. Rotacionamos o motivo de maneira similar ao que foi feito no motivo anterior. Os motivos das Seções A' e A ficaram assim dispostos:

$a = (2, 2, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 1)$; $b = (4, 2, 3, 2, 3)$; $c = (6, 3, 5)$.

Na figura 3-58, em grafia musical, os 3 motivos resultantes. Utilizamos como unidade rítmica de base a colcheia (o nº. 1 na notação numérica). As demais figuras são formadas proporcionalmente.

Figura 3-58 – Motivos rítmicos a, b e c usados nas Seções A e A' de Imos



Fonte: O autor (2018)

3.3.4.1.2 Seção B de Imos

Para a elaboração dos motivos (a, b, c), que foram usados nas Seções B da obra, tomamos a célula rítmica da caixa. Para o motivo (a), tomamos a célula rítmica completa.

$A = 4, 3, 2, 2, 3 = [14P5]$ - Samba em 7 (ROCCA, 1986, p. 59)

O motivo (b) foi gerado a partir do motivo (a), através de soma parcial. Foi aplicada a soma parcial de dois em dois ataques, mantendo-se o último ataque que restou.

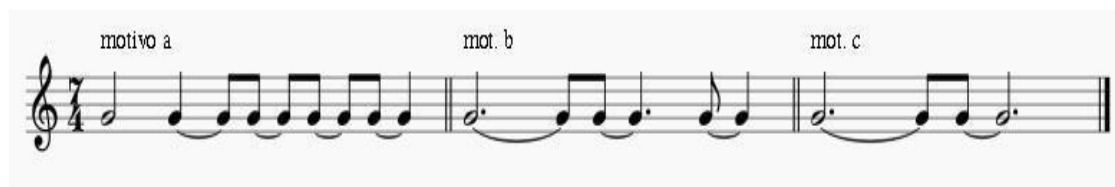
$(4, 3), (2, 2), (3)$, onde $b = 7, 4, 3 = [14P3]$

Para o motivo (c), foi aplicada a soma parcial do fim para o começo no motivo (b), a cada dois ataques, mantendo-se o primeiro que restou. Essa Soma parcial foi no intuito de que os dois ataques resultantes ficassem com a mesma duração.

$(7), (4, 3)$, onde $c = 7, 7$

Os motivos das Seções B ficaram assim dispostos: $a = (4, 3, 2, 2, 3)$ $b = (7, 4, 3)$ $c = (7, 7)$. Na figura 3-59, aparecem, em grafia musical, os 3 motivos resultantes.

Figura 3-59 – Motivos rítmicos a, b e c usados na Seção B de Imos



Fonte: O autor (2018)

3.3.4.1.3 Seção C de Imos

Para que a Seção C da obra mantivesse um grau de coesão formal, optamos por manter o elemento gerador (célula rítmica do chimbau do Samba em 7) das Seções A e A'. Convém ressaltar que existe um grau de novidade nessa nova seção, posto que foi feita a inserção de dois novos motivos.

O primeiro motivo, oriundo da célula rítmica do pedal do Samba em 7 (2, R1, 1, 2, R1, 1, 2, R1, 1, R2), ocupará a posição do acorde arpejado dos ritmos frasais extraídos da Seção C, do Prelúdio nº 5 para violão, quando da resignificação.

O segundo motivo, com 14 unidades e 9 ataques dispostos aleatoriamente (1, 2, 1, 1, 2, 1, 1, 2, 3), ocupará a posição da escala dos ritmos frasais extraídos da Seção C, do referido Prelúdio, quando da resignificação.

Para o motivo (a) tomamos a célula rítmica completa do chimbal.

$$A = (2, 2, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 1) = [14P9]$$

O motivo (b) foi gerado da Soma parcial do motivo (a). Foi aplicada a soma parcial de dois em dois ataques, mantendo-se o último ataque que restou.

$$(2, 2), (1, 1), (1, 2), (2), (2, 1), \text{ onde } b = 4, 2, 3, 2, 3 = [14P5].$$

Optamos por rotacionar o ataque restante para a penúltima posição do motivo, conforme foi feito nas Seções anteriores.

O motivo (c) foi gerado da soma parcial do motivo (b). Foi aplicada a soma parcial de dois em dois ataques, mantendo-se o último ataque que restou.

$$(4, 2), (3), (2, 3), \text{ onde } c = 6, 3, 5 = [14P3].$$

Rotacionamos o ataque restante para a penúltima posição do motivo. Os motivos das Seções C ficaram assim dispostos:

$a = (2, 2, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 1)$, $b = (4, 2, 3, 2, 3)$, acorde arpejado = $(2, R1, 1, 2, R1, 1, 2, R1, 1, R2)$, escala = $(1, 2, 1, 1, 2, 1, 1, 2, 3)$, $c = (6, 3, 5)$.

A figura 3-60 apresenta esse material, em grafia musical dos motivos resultantes:

Figura 3-60 – Motivos rítmicos usados na Seção C de Imos



Fonte: O autor (2018)

O resultado final aparece na figura 3-61, com o motivo descartado por conta do corte que efetivamos no conseqüente desta seção.

Figura 3-61 – Motivos rítmicos usados na Seção C de Imos (versão final)



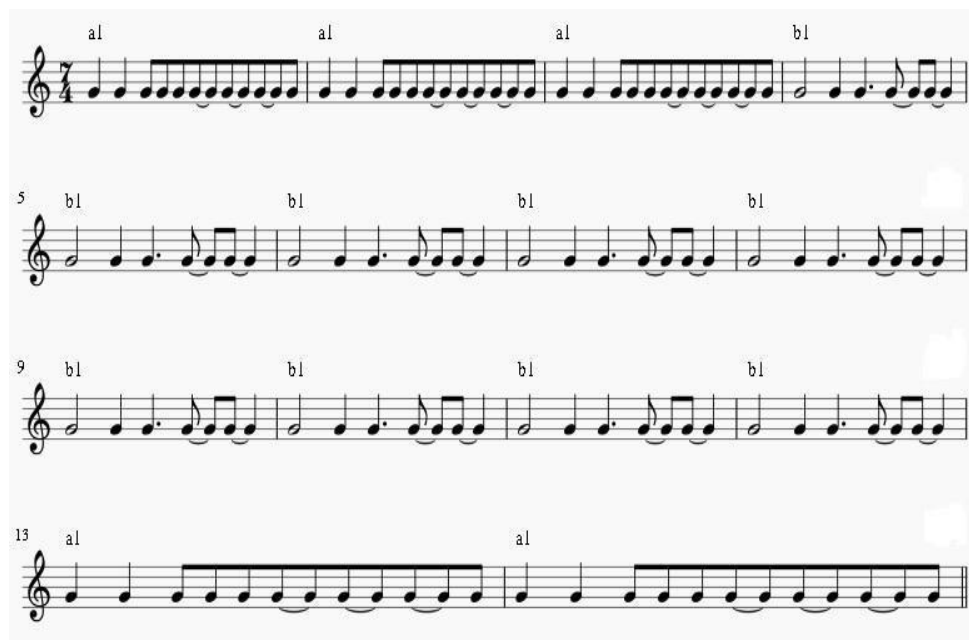
Fonte: O autor (2018)

As estruturas motivicas (organizações formais), oriundas do Prelúdio nº 5, receberam os motivos resultantes das células rítmicas do Samba em 7.

3.3.4.1.4 Geração dos ritmos frasais das Seções de Imos

A Sincronização dos motivos rítmicos das Seções A e A', com a análise motivica do Prelúdio nº 5, estão em forma de gráfico nas figuras 3-62 e 3-63. Na 1ª figura, está o antecedente do período formado por quatro pautas. Na 2ª figura, está o consequente do período formado por cinco pautas.

Figura 3-62 – Ritmos frasais das Seções A e A' – antecedente



Fonte: O autor (2018)

Figura 3-63 – Ritmos frasais das Seções A e A' – consequente



Fonte: O autor (2018)

A Sincronização dos motivos rítmicos da Seção B, com a análise motívica do Prelúdio nº 5, estão em forma de gráfico nas figuras 3-64 e 3-65. Na 1ª figura, está o antecedente do período formado por quatro pautas. Na 2ª figura, está o consequente do período também formado por quatro pautas.

Figura 3-64 – Ritmos frasais da Seção B – antecedente



Fonte: O autor (2018)

Figura 3-65 – Ritmos frasais da Seção B – consequente



Fonte: O autor (2018)

A Sincronização dos motivos rítmicos da Seção (C), com a análise motívica do Prelúdio nº 5, estão em forma de gráfico nas figuras 3-66 e 3-67. Na 1ª figura, está o antecedente do período formado por cinco pautas. Na 2ª figura, está o consequente do período também formado por cinco pautas.

Figura 3-66 – Ritmos frasais da Seção C – antecedente

Fonte: O autor (2018)

Figura 3-67 – Ritmos frasais da Seção C – consequente

Fonte: O autor (2018)

O resultado final aparece na figura 3-68, por conta do corte que efetivamos no consequente desta seção.

Figura 3-68 – Ritmos frasais da Seção C – consequente (versão final)



Fonte: O autor (2018)

Com relação às alturas (cf. descrito no item Alturas na instância Materiais) e as sincronizações, será descrito o processo de geração.

3.3.4.1.5 Processo de sincronização de alturas e durações – Seções A e A'

A soma total de durações (antecedente e consequente) nessa Seção é de 200 durações rítmicas. As alturas usadas nessas seções foram: (G, G#, F#, F). Efetuamos a divisão de 200 (durações) / 4 (alturas) = 50 repetições dessas alturas. Significa dizer que as 4 alturas (G, G#, F#, F) se repetirão 50 vezes ao longo dessas seções. No item contorno melódico, explicaremos em detalhes a diluição dessas 50 repetições, que resultarão em outras alturas.

3.3.4.1.6 Processo de sincronização de alturas e durações – Seção B

A soma total de durações, no antecedente do período que está inserido dentro de 16 compassos nessa Seção, é de 66. Parcelamos essas durações em $66 = 64 + 2$. As alturas

usadas no antecedente foram: (Eb, D, E, F). Efetuamos a divisão das durações pela quantidade de alturas. Assim obtivemos $64 / 4 = 16$. 16 é o nº de repetições das alturas do motivo. Utilizamos (Eb e D) como as duas alturas restantes para as 66 durações iniciais. A soma total de durações no consequente do período é de 59. Parcelamos essas durações em $59 = 56 + 3$. As alturas usadas no consequente foram: (Eb, D, E, F). Efetuamos a divisão das durações pelas alturas. Assim obtivemos $56 / 4 = 14$. 14 é o nº de repetições das alturas do motivo. Utilizamos o (Eb, D e E) como as três alturas restantes para as 59 durações iniciais.

3.3.4.1.7 Processo de sincronização de alturas e durações – Seção C

A soma total de durações, no antecedente do período que está inserido dentro de 18 compassos nessa Seção, é de 125. Parcelamos essas durações como $125 = 120 + 5$. As alturas usadas no antecedente foram: (D, Eb, F, E, D, C#). Efetuamos a divisão das durações pela quantidade de alturas. Assim, obtivemos $120 / 6 = 20$. 20 é o nº de repetições das alturas do motivo. Utilizamos (D, Eb, F, E e D) como as duas alturas restantes para essas 125 durações iniciais. A soma total de durações no consequente do período é de 122. Parcelamos o $122 = 120 + 2$. As alturas usadas no consequente foram: (D, Eb, F, E, D, C#). Efetuamos a divisão das durações pelas alturas. Assim obtivemos $120 / 6 = 20$. 20 é o nº de repetições das alturas do motivo. Utilizamos (D e D) como a altura restante para as 125 durações iniciais.

3.3.4.2 Contorno melódico

Aplicamos o contorno melódico nos temas das Seções A, A', B e C da composição. No tema da Seção A e A', de 8 em 8 compassos, somando 32 compassos, aplicaram-se as seguintes listas de transposições à semente (fragmento) (G, G#, F#, F):

- (1) – T (2, 1, 4, 3, 6, 5, 9, 8, 7, 13, 11, 12, 10);
- (2) – T (11, 9, 12, 10, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0, -1);
- (3) – T (2, 1, 4, 3, 6, 5, 8, 7, 12, 10, 11, 9);
- (4) – T (8, 7, 10, 9, 11, 6, 2, 1, 3, 5, 4).

Estas transposições são de caráter cromático, ou seja, cada número indo-arábico corresponde a um semitom. Para cada número positivo, a transposição é ascendente; para

cada número negativo, a transposição é descendente. Apresentaremos (figura 3-69 e 3-70) as transposições aplicadas no antecedente e no conseqüente das Seções A e A'.

Figura 3-69 – Seções A e A' (antecedente) de Imos, resultantes da aplicação de contorno melódico



Fonte: O autor (2018)

Figura 3-70 – Seções A e A' (consequente) de Imos, resultantes da aplicação de contorno melódico



Fonte: O autor (2018)

No tema da Seção B, de 8 em 8 compassos, somando 32 compassos, aplicaram-se

as seguintes listas de transposições à semente (Eb, D, E, F):

- (1) – T (2, 1, 5, 4, 3, 8, 6, 7);
- (2) – T (7, 6, 12, 10, 11, 9, 8, 5, 4);
- (3) – T (2, 1, 4, 3, 7, 6, 5);
- (4) – T (6, 5, 8, 7, 3, 4, 2, 1).

Demonstraremos graficamente (figuras 3-71 e 3-72) as transposições aplicadas no antecedente e no consequente da Seção B.

Figura 3-71 – Seção B (antecedente) de Imos, resultante da aplicação de contorno melódico



Fonte: O autor (2018)

Figura 3-72 – Seção B (consequente) de Imos, resultante da aplicação de contorno melódico



Fonte: O autor (2018)

No tema da Seção C, de 18 em 18 compassos, somando 36 compassos, aplicou-se a seguinte lista de transposições à semente (D, Eb, F, E, D, C#, (D, D)). As duas últimas durações dessa lista foram usadas somente na cadência final da Seção.

(1) – T (2, 1, 4, 3, 6, 5, 8, 7, 10, 9, 12, 11, 21, 19, 20, 17, 18, 16, 13, 15, 14).

Demonstraremos graficamente (figuras 3-73 e 3-74) as transposições aplicadas no antecedente e o consequente da Seção C.

Figura 3-73 – Seção C (antecedente) de Imos, resultante da aplicação de contorno melódico



Fonte: O autor (2018)

Figura 3-74 – Seção C (consequente) de Imos, resultante da aplicação de contorno melódico



Fonte: O autor (2018)

Figura 3-75 – Seção C (consequente) de Imos (versão final)



Fonte: O autor (2018)

3.3.4.3 Variações aplicadas à duração

Com relação às variações no ritmo nas seções de Imos, destacamos que somas parciais foram aplicadas nas demais vozes (do quarteto) que acompanhavam os temas principais no decorrer de toda a obra. (As variações no andamento foram descritas no item Andamento da instância Materiais.)

3.3.4.4 Variações aplicadas ao timbre

3.3.4.4.1 Variações na instrumentação

A substituição e a troca dos instrumentos na obra foi controlada por uma tabela (planilha) de instrumentação. Os temas (melodias) das Seções A, A', B e C estão fragmentados (distribuídos) para um quarteto de sopros de forma controlada. Esse controle se dá através do uso de uma lista que controla a instrumentação e, por conseguinte, a distribuição dos temas. (cf. item instrumentação na instância Materiais). Os temas

fragmentados transitam alcançando um *tutti* instrumental, culminando em um ponto áureo, mais ou menos em 62% de cada seção.

3.3.4.4.2 Variações na textura

Fizemos uso das seguintes texturas musicais:

Quadro 3-21 – Texturas musicais na Seção A de Imos

<i>Cc.</i>	<i>Caract.</i>	<i>Instr.</i>	<i>Harmonia</i>	<i>Texturas</i>	
1	Duo	A./ Tb.	Cons. aberta	Melodia principal/ melodia secundária - 1 ataque	Melodia acompanhada
3	Solo	T.	-	Solo	Monofonia
5	Trio	Clar./ T./ Tb.	Cons. branda/ inversão	Mel. /acomp./ baixo (somas parciais)	Polifonia
7	Duo	Clar./Tb.	Diss. suave	Rit. mel. princ. em bloco	Homofonia
9	Solo	Tb.	-	Solo	Monofonia
11	Trio	T./ A./ Tb.	Cons. aber. / bran.	Rit. mel. princ. em bloco	Homofonia
13	Duo	T./ A.	Quarta/ trítone	Mel. princ./ mel. sec. 3 ataq.	Mel. acomp.
15	Solo	Clar.	-	Solo	Monofonia
17	Trio	Clar./ T./ A.	Cons. aber. / inv.	Rit. mel. princ. / rit. mel. sec. (som. parc.)	Polifonia
19	Duo	Clar./ T.	Inv.	Rit. mel. princ. / rit. mel. sec. (som. parc.)	Mel. acomp.
21	Solo	Clar.	-	Solo	Monofonia
23	<i>Tutti</i>	Quart.	Diss. forte	Quarteto	Heterofonia
25	Duo	T./ Tb	Cons. bran.	Mel. princ./ mel. sec. 2 ataq.	Mel. acomp.
27	Solo	A.	-	Solo	Monofonia
29	Trio	Clar./ A./ Tb.	Cons. bran./ diss. suave	Rit. mel. princ.(Duo/bloco)/ritm. mel. sec.	Homofonia/ Mel. acomp.
31	Duo	Clar./ A.	Diss. suave	Rit. mel. princ. / rit. mel. sec. (som. parc.)	Mel. acomp.

Fonte: O autor (2018)

Quadro 3-22 – Texturas musicais na Seção B de Imos

<i>Cc.</i>	<i>Caract.</i>	<i>Instr.</i>	<i>Harmonia</i>	<i>Texturas</i>	
33	Duo	Clar./ A.	Cons. aberta	Mel. princ./ acomp. ritm.	Mel. acomp.
35	Solo	T.	-	Solo	Monofonia
37	Trio	Tb./ T./ A.	Cons. branda/ inv.	Mel. princ. / mel. sec. 3 ataq./ acomp. ritm.	Polifonia
39	Duo	Tb./ A.	Diss. suave/ inv.	Rit. mel. princ./ mel. sec. (som. parc.)	Polifonia
41	Solo	A.	-	Solo	Monofonia
43	Trio	T./ Clar./ A.	Cons. aber. / inv. / bran.	Mel. princ./ acomp. ritm./ som. parc.	Polifonia
45	Duo	T./ Clar.	Quarta/ trítono	Mel. princ./ mel. sec. (som. parc.)	Mel. acomp.
47	Solo	Tb.	-	Solo	Monofonia
49	Trio	Tb./ T./ Clar.	Cons. aber. / inv.	Mel. princ./ mel. sec.(som. Parc.)/ acomp. ritm.	Polifonia
51	Duo	Tb./ T.	Inv.	Mel. princ./ mel. sec.(som. Parc.)	Mel. acomp.
53	Solo	Tb.	-	Solo	Monofonia
55	<i>Tutti</i>	Quart. sopr.	Diss. suave/Cons. aber. / inv.	Mel. princ. e mel. sec.(bloco)/ mel. sec.(som. Parc.)/ acomp. ritm.	Polifonia
57	Duo	T./ A.	Cons. bran.	Mel. princ./ mel. sec.(som. Parc.)	Mel. acomp.
59	Solo	Clar.	-	Solo	Monofonia
61	Trio	Tb./ Clar./ A.	Cons. bran./ diss. suave	Mel. princ./ mel. sec.(som. Parc.)/ acomp. ritm.	Mel. acomp.
63	Duo	Tb./ Clar.	Diss. suave	Mel. princ./ mel. sec.(som. Parc.)/ acomp. ritm.	Homofonia

Fonte: O autor (2018)

Quadro 3-23 – Texturas musicais na Seção A' de Imos

<i>Cc.</i>	<i>Caract.</i>	<i>Instr.</i>	<i>Harmonia</i>	<i>Texturas</i>	
65	Duo	T./ Tb.	Cons. aberta	Mel. princ./ mel. sec. - 1 ataq.	Mel. acomp.
67	Solo	A.	-	Solo	Monofonia
69	Trio	Clar./ A./ Tb.	Cons. branda/ inv.	Mel. /acomp./ baixo (som. parc.)	Mel. acomp.
71	Duo	Clar./ Tb.	Diss. suave/ inv.	Rit. mel. princ. em bloco	Homofonia
73	Solo	Tb.	-	Solo	Monofonia
75	Trio	A./ T./ Tb.	Cons. aber. / bran.	Rit. mel. princ. em bloco	Homofonia
77	Duo	A./ T.	Quarta -trítano/ inv.	Mel. princ./ mel. sec. (som. parc.)	Mel. acomp.
79	Solo	Clar.	-	Solo	Monofonia
81	Trio	Clar./ A./ T.	Cons. aber. / inv.	Mel. princ. / mel. sec. (som. parc.)	Polifonia
83	Duo	Clar./ A.	Inv.	Mel. princ. / mel. sec. (som. parc.)	Mel. acomp.
85	Solo	Clar.	-	Solo	Monofonia
87	<i>Tutti</i>	Quart. sopr.	Diss. Forte	Quarteto	Heterofonia
89	Duo	A./ Tb.	Cons. aber. / inv.	Mel. princ./ mel. sec. 2 ataq.	Mel. acomp.
91	Solo	T.	-	Solo	Monofonia
93	Trio	Clar./ T./ Tb.	Cons. bran./ cons. aber.	Rit. mel. princ.(Duo/bloco)/mel. baixo mel. (som. parc.)	Polifonia
95	Duo	Clar./ T.	Diss. suave/ inv.	Mel. princ. /mel. sec. (som. parc.)	Mel. acomp.

Fonte: O autor (2018)

Quadro 3-24 – Texturas musicais na Seção C de Imos

<i>Cc.</i>	<i>Caract.</i>	<i>Instr.</i>	<i>Harmonia</i>	<i>Texturas</i>	
97	Duo	Tb./ Clar.	Cons. Aberta	Mel. princ./ acomp. ritm.	Mel. acomp.
99	Solo	T.	-	Solo	Monofonia
101	Trio	A./ T./ Clar.	Cons. Branda	Mel. princ./ mel. sec. 2 ataq. (bloco)	Mel. acomp.
103	Duo	A./ Clar.	Diss. Suave	Acomp. ritm. (bloco)	Homofonia
105	Solo	Clar.	-	Solo	Monofonia
107	Trio	T./ Tb./ Clar.	Cons. aber. / diss. Suave	Mel. princ./ mel. sec. 2 ataq. (bloco)	Mel. acomp.
109	Duo	T./ Tb.	Cons. aber.	Mel. princ./ mel. sec. 2 ataq.	Mel. acomp.

111	Solo	A.	-	Solo	Monofonia
113	Trio	A./ T./ Tb.	Cons. aber. /diss. Forte	Rit. mel. princ. (bloco)/ mel. sec. 1 ataq. (bloco)	Hom./Mel. ac.
115	Duo	A./ T.	Inv.	Rit. mel. princ. (bloco)	Homofonia
117	Solo	A.	-	Solo	Monofonia
120	<i>Tutti</i>	Quart. sopr.	Cons. bran./cons. aber./diss. suave	Quarteto	Polif./Hom.
125	Duo	T./ Clar.	Cons. bran.	Rit. mel. princ. (bloco)	Homofonia

Fonte: O autor (2018)

3.3.4.4.2.1 Monofonia

Na Seção A, essa textura está representada pelos solos instrumentais nos compassos: 3-4, 9-10, 15-16, 21-22, 27 e 28. Na Seção B, nos compassos: 35-36, 41-42, 47-48, 53-54, 59 e 60. Na Seção A', nos compassos: 67-68, 73-74, 79-80, 85-86, 91 e 92. Na Seção C, nos compassos: 99-100, 105-106, 111-112, 117 e 118.

3.3.4.4.2.2 Polifonia

Na Seção A, essa textura está representada nos compassos 5-6, 17 e 18. Na Seção B, nos compassos: 37-40, 43-44, 49-50, 55 e 56. Na Seção A', nos compassos: 81-82, 93 e 94. Na Seção C, nos compassos: 120 e 121.

3.3.4.4.2.3 Heterofonia

Na Seção A, essa textura está representada nos compassos 23 e 24. Na Seção A', nos compassos: 87 e 88.

3.3.4.4.2.4 Homofonia

Na Seção A, essa textura está representada nos compassos 7-8, 11-12, 29 e 30. Na Seção B, nos compassos: 63 e 64. Na Seção A', nos compassos: 71-72, 75 e 76. Na Seção C, nos compassos: 103-104, 113, 122 até o 127.

3.3.4.4.2.5 Melodia acompanhada

Na Seção A, essa textura está representada nos compassos 1-2, 13-14, 19-20, 25-26, 29-30-31 e 32. Na Seção B, nos compassos: 33-34, 45-46, 51-52, 57-58, 61 e 62. Na Seção A', nos compassos: 65-66, 69-70, 77-78, 83-84, 89-90, 95 e 96. Na Seção C, nos compassos: 97-98, 101-102, 107-110 e 114.

3.3.4.4.2.6 Variações na articulação

Com relação aos diferentes tipos de ataques e às diferentes sonoridades do mesmo instrumento na referida obra ver o item Articulação na instância Materiais.

3.3.4.5 Variações aplicadas na intensidade

As mudanças gradativas de intensidade estão descritas no item Dinâmica, na instância Materiais.

3.3.5 METAS

Essa instância está dividida em propósito e medidas. Nosso propósito foi compor a referida obra com duração de seis minutos (aprox.), para ser executada no Recital II de Mestrado em Música (Composição), em junho de 2018 na EMUFRN. Com relação às medidas, destacamos a proporção áurea, uma vez que a peça contém um contorno em *zig-zag* que rumo a um clímax, à 62% da duração total.

3.3.6 RESULTADOS

Foi elaborada uma versão da composição (partitura) Imos para um quarteto de sopros. Foi descrito o processo de elaboração da obra em memorial. Esse processo pode auxiliar intérpretes na execução da obra. As partituras foram entregues aos integrantes do quarteto para os devidos ensaios, conforme as suas disponibilidades. Foi feita uma filmagem no dia do Recital II. A obra foi estreada no dia 22 de junho de 2018, por ocasião do Recital II de mestrado.

3.3.7 COMENTÁRIOS CONCLUSIVOS

Dentre as reflexões destacamos (1) a utilização do princípio da resignificação e (2) o emprego do modelo de acompanhamento do processo (SILVA, 2007) para elaboração de seu memorial.

Quadro 3-25 – Quadro ilustrativo da aplicação do Modelo de Silva (2010) na obra Imos para quarteto de metais

Princípios	O princípio da resignificação
Ideias	Compor uma nova obra musical a partir de certos elementos musicais preestabelecidos do Prelúdio nº 5 para violão de Heitor Villa-Lobos.
Materiais	Gênero: Música de câmara. Métrica: em compasso 7/4. Forma: organizada em três Seções de 32 compassos cada e uma Seção com 36 compassos. Andamento: na Seção A' = 128 BPM, na Seção B = 160 BPM, na Seção A = 160 BPM e na Seção C = 192 BPM. Ritmo: células rítmicas que compõe o Samba em 7 (ROCCA, 1986, p. 59) e a análise motívica (PIEIDADE e MARTINS, 2008) do Prelúdio nº 5. Duração: cerca de 6 min. Alturas: Seção A' e A = (G, G#, F#, F). Seção B = (Eb, D, E, F). Seção C = (D, Eb, F, E, D, C##, (D, D)). Harmonia: formada por variadas combinações intervalares. Timbre: vozes do quarteto de sopros (clarinete Bb, sax alto Eb, sax tenor Bb e tuba Eb). Instrumentação: combinações variadas entre o quarteto de sopros. Dinâmica: <i>crescendi</i> e <i>decrescendi</i> . Articulação: legatissimo/no vibrato, tenuto/no vibrato ou portato, portato/acento, legato/vibrato, marcato, tenuto/no vibrato.
Técnicas	Sincronização de elementos musicais (SCHILLINGER 1946, SILVA 2007, 2010). Contorno melódico. Variações aplicadas às durações. Variações aplicadas ao timbre. Variações na instrumentação. Variações na textura. Variações na articulação. Variações aplicadas à intensidade.
Metas	Compor uma obra com cerca de 6 min. (aproximadamente) de duração, para ser executada no recital II de mestrado (composição), em junho de 2018 na EMUFRN.
Resultados	A elaboração da partitura. O memorial da obra. A apresentação (e gravação em vídeo) da obra.

Fonte: O autor (2018)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Stravinsky, inventar é um dever: "Temos um dever em relação à música, que é inventá-la." (...) "o que nos interessa aqui não é a imaginação em si mesma, mas antes a imaginação³⁸ criativa³⁹: a faculdade que nos ajuda a passar do nível da concepção para o da realização." (1996, p. 55-56) É com base nessa faculdade existente, e desejável por cada um de nós, que manifesta criatividade, é que nos propusemos a compor e relatar o nosso processo compositivo através de memoriais. Não é nossa intenção propor procedimentos que sejam empregados como moldes, que paralitem a "imaginação criativa". Ao contrário, desejamos experimentar procedimentos e estratégias compositivas para além da manipulação de técnicas aplicadas a materiais. Esperamos que essa expansão de horizontes continue estimulando nosso exercício, nossa prática reflexiva e provoque em nós novas ebulições de criatividade.

Neste trabalho apresentamos a elaboração de obras autorais a partir de princípios composicionais. Para a composição das obras nos valem os princípios da (1) analogia, da (2) parcimônia e da (3) ressignificação.

O princípio da analogia regeu o emprego da técnica transferência idiomática, onde foram usados ritmos característicos do instrumento zabumba (ROCCA, 1986, p. 38) e uma obra para violão foi composta.

O princípio da parcimônia foi aplicado através do uso de uma célula rítmica da caixa do Frevo (ROCCA, 1986, p. 42), acompanhado de uma série dodecafônica, o que gerou o tema principal de uma composição para quarteto de sopros.

O princípio da ressignificação foi usado para a confecção de uma obra também para quarteto de sopros. O processo se deu através do uso de células rítmicas que compõe o Samba em 7 (ROCCA, 1986, p. 59), associado a elementos musicais ressignificados do Prelúdio nº 5 de Villa-Lobos. Do referido prelúdio, foram buscadas as células rítmicas e os ritmos frasais da estrutura formal.

Do ponto de vista de uma abordagem composicional, a composição musical com base em princípios se mostrou uma alternativa efetiva. Sabemos que essa alternativa foi

³⁸ No dicionário Priberam On-line para o termo "imaginação" encontramos as seguintes entradas: Imaginação | s. f. - derivação fem. sing. de imaginar - 1. Faculdade com que o espírito cria imagens, representações, fantasias. - 2. Falsa ideia proveniente de um juízo errôneo ou de uma apreciação irrefletida. - 3. Suposição; cisma. - i·ma·gi·nar - Conjugar -(latim imaginor, -ari, imaginar, sonhar) - verbo transitivo - 1. Representar no espírito. - 2. Idear. - 3. Cuidar, pensar. - 4. Conjecturar; cismar. - verbo pronominal - 5. Julgar-se, supor-se. (IMAGINAÇÃO, 2018, s.p.)

³⁹ Para o termo "criativa" encontramos as seguintes entradas: Fem. sing. de criativo - cri·a·ti·vo - (criar + -tivo) - adjetivo - 1. Que é capaz de criar, de inventar, de imaginar qualquer coisa de novo, de original, que manifesta criatividade (ex.: espírito criativo). - 2. Que favorece a criação (ex.: meio criativo). - substantivo masculino - 3. [Publicidade] Pessoa encarregada de ter ideias originais para criar ou lançar um produto. (CRIATIVA, 2018, s.p.)

bastante explorada por vários compositores dos distintos períodos da História. Mas não temos conhecimento que exista um compêndio ou compilação da abordagem composicional sobre princípios que tenha sido confeccionada para os estudantes, pesquisadores e afeitos à Composição Musical.

Neste trabalho, tal abordagem está consubstanciada como resultado de uma intensa pesquisa. Pois, além de suprir a nossa inquietação pessoal (compor obras a partir de um mote diferente de técnicas aplicadas a materiais), apresenta-se como uma fonte válida para pesquisadores, estudantes, músicos e compositores. Isso por si só não esgota o assunto, mas, no nosso entendimento, pode ser um importante argumento que contribui para a relevância do presente trabalho.

Sabemos que compor também significa tomar decisões. Decisões apontam para ações. Ações exigem estratégias. Nestes passos, as ideias contribuem diretamente com os resultados. Compomos para expressar o que sentimos e, para isso, o Modelo de acompanhamento de Silva (2010) pode não ser utilizado. Mas para sugerir a composição musical a partir de sua instância princípios como mote, e para o relato do processo compositivo, ele se mostrou importante e eficaz.

As principais contribuições deste trabalho são: (1) um levantamento de estudos que tratam sobre modelos composicionais abordados por vários autores; (2) o processo composicional, com base nos princípios da analogia, da parcimônia e da resignificação; (3) a reapresentação e a aplicabilidade do Modelo de Acompanhamento do Processo Composicional (SILVA, 2007), tanto para sugerir a composição a partir de sua instância Princípios, como para a elaboração dos memoriais de obras; (4a) a composição **Zabumleiromático** para violão solo; (4b) a composição **Sereno** para quarteto de sopros e a (4c) a composição **Imos** para quarteto de sopros.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, David (2005). **Arte de Fazer Acontecer**, A. New York: Editora Campus.
- AUSTIN, Larry; CLARK, Thomas. **Learning to Compose: Modes, Materials and Models of Musical Invention**. Dubuque, Iowa: WM. C. Brown, 1989.
- BELKIN, Alan. 2008. **A Practical Guide to Musical Composition**. Disponível em: <<https://www.dolmetsch.com/form.pdf>>. Acesso em: 12 Jun. 2018.
- BERLE, Arnie. **Theory & harmony for the contemporary musician** / by Arnie Berle.- New York: Amsco Publications, c1996.
- BERRY, Wallace. **Form in music**: An examintion of tradicional techniques of musical form and their applications in historical and comtemporary styles / Wallace Berry. - 2. ed. - New Jersey: Prentice-Hall, 1986.
- BILLER, Priscila do Nascimento. **Experimentos em reconstrução de árvores filogenéticas com a operação de rearranjo de genomas single-cut-or-join**. 2012. 118 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Computação, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/275693>>. Acesso em: 20 ago. 2018
- BLANQUER, Amando. **Tecnica del contrapunto** / Amando Blanquer. - Madrid: Real Musical, 1991.
- BREAM, Juliam. **"How to write for the guitar."** Score N° 19 (1957): pp. 19-26.
- CATANZARO, Tatiana. **Modelos composicionais**. Disponível em:<<https://bv.fapesp.br/pt/bolsas/98133/modelos-composicionais>>. Acesso em: 23 out. 2018.
- CERVO, D. **O Minimalismo e suas técnicas composicionais**. Per Musi. Belo Horizonte, n. 11, p. 45-59, 2005. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf>. Acesso em: 09 out 2018.
- "COMPOSIÇÃO", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/composiçao>> Acesso em: 28 set 2018.
- "COMPOSICIONAL", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa 2008-2013. Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/composicional>> Acesso em: 20 set 2018.
- "CRIATIVA", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/criativa>> Acesso em: 09 out 2018.
- COPE, David. **Techniques of the contemporary composer** / David Cope. - New York: Schirmer Cengage Learning, c1997.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. **Análise musical como princípio composicional**/ Antenor Ferreira Corrêa. - Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2014

DANTAS, Victor Vitoriano. **Origami: memórias de um processo composicional assistido por soluções computacionais**. 2015. 78f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

DE CAMARGO PIEDADE, Acácio Tadeu; MARTINS JR, Jylson J. **Uma análise temática dos prelúdios para violão de Villa-Lobos**. Disponível em: <http://www1.udesc.br/arquivos/porta_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/006_Acacio_Tadeu_de_Camargo_Piedade.pdf>. Acesso em: 09 jun 2018

DELITTI, W. B. C. **Utilizando a Parcimônia (2/2)**. Disponível em: <<http://www.ib.usp.br/evosite/evo101/IIC1aUsingparsimony2.shtml>>. Acesso em: 06 out. 2018

"DEVIR", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/devir>> Acesso em: 17 out 2018.

ESTÊVÃO, J. Abelardo e Heloísa. Paulus: São Paulo, 2015

_____. **Guilherme de Ockham e a Ruptura da Tradição Política Medieval** in Revista Em Curso, 2014, nº 1, p. 5-27

FERRAZ, Silvio (2008). "**A fórmula da reescritura**" in: III seminário de música, ciência e tecnologia - sonologia, 2008, São paulo. São Paulo: LAMI/USP.

"FILOGENÉTICO", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/filogenetico>> Acesso em: 08 out 2018.

GARDNER, Howard. **Estruturas da mente: a Teoria das Múltiplas Inteligências**. Porto Alegre: Artes Médicas, c1994. Publicado originalmente em inglês com o título: The frames of the mind: the Theory of Multiple Intelligences, em 1983.

GOODWIN, C. James. **História da psicologia moderna** / C. James Goodwin; tradução Marta Rosas. - São Paulo : Cultrix, 2005.

"IMAGINAÇÃO", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/imaginacao>> Acesso em: 09 out 2018.

"IMOS", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/imos>> Acesso em: 09 out 2018.

"INTERTEXTUAL", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/intertextual>> Acesso em: 09 out 2018.

"INTERTEXTUALIDADE", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/intertextualidade>> Acesso em: 09 out 2018.

KOENTOPP, Marco Aurélio. **A Transformação como Processo de Composição** / Marco Aurélio Koentopp. -- 2016.100 f.Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de PósGraduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

KOSTKA, Stefan. **Materials and techniques of twentieth-century music** / Stefan Kostka. - 2nd ed. - New Jersey: Prentice Hall, c1999.

LASKE, Otto. **Toward an Epistemology of Composition**. Interface, 19: 235-269. 1991.

LEITE JÚNIOR, Pedro. **O Nominalismo de Guilherme de Ockham: Ontologia e Semântica**. Thaumazein, Ano IV, Número 08, Santa Maria (Dezembro de 2011), pp. 29-45. Disponível em: <<https://www.periodicos.unifra.br/index.php/thaumazein/article/view/76>>. Acesso em: 09 out 2018

LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. 2003. 200p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000317710>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

MANNIS, José A. **Processo Criativo: do material à concretização compreendendo interpretação-performance**. In: VOLPE, Maria Alice (org.). Teoria, Crítica e Música na Atualidade. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

MENEGATTI, Bruno Del Neri Batista. **Zabumbas do sertão baiano – aspectos musicais do conjunto de Bendegó do povoado de Canudos Velho, Bahia**. I Jornada academica discente PPGMUS/USP. 2012. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/bruno_menegatti-mus_etno.pdf>. Acesso em: 15 Jun. 2018.

MENEZES, Flo. **Matemática dos afetos: tratado de (re)composição musical** / Flo Menezes. - São Paulo: Edusp FAPESP, 2013.

"MÉTODOS", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/métodos>> Acesso em: 28 nov 2018.

"MOTE", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/mote>> Acesso em: 09 jun 2018.

"MODELO", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/modelo>> Acesso em: 20 set 2018.

OLIVEIRA, Leonardo T. **200 anos de Franz Liszt: I. Transformação temática**. Disponível em: <euterpe.blog.br/musica-e-interdisciplinaridade/historia-da-musica/200-anos-de-franz-liszt-i-transformacao-tematica>. Acesso em: 06 out. 2018

"PARCIMÔNIA", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/parcimônia>> Acesso em: 06 out 2018.

PEÑARANDA, M. E. U. **Recursos Técnicos, Sonoridades e Grafias do Violão para Compositores não Violonistas**. 2001. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

PENHA, Gustavo Rodrigues. **Reescrituras na música do século XX e XXI**. / Guatavo Rodrigues Penha. - Campinas, SP: [s.n.], 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros para Violão**. 1. ed. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PERSICHETTI, Vincent. **Armonia del Siglo XX**. Madrid: Real Musical, 1985.

PETTERSON, Stephanie Willow. **Construindo Técnicas Fundamentais Através Da Música Contemporânea: Foco No Ritmo** / Baltimore, Eua:2014.

PITOMBEIRA, Liduino. **Paradigmas para o ensino da composição musical nos séculos XX e XXI**. Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 39-50, jun. 2011.

_____. **Diálogos entre a Musicologia e a Composição à luz de três modelos composicionais**. Teoria, crítica e música na atualidade – Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, pp. 261-272. In: VOLPE, Maria Alice (org.). Teoria, Crítica e Música na Atualidade. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

PUPIA, Adailton Sergio. **Intertextualidade na Bachianas Brasileiras nº. 2 de Heitor Villa-Lobos**. / Adailton Sergio Pupia – Curitiba, 2017.121 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

"REESCREVER", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/reescrever>> Acesso em: 09 out 2018.

"RESSIGNIFICAR", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/ressignificar>> Acesso em: 09 jun 2018.

"RESSIGNIFICAÇÃO", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/ressignificacao>> Acesso em: 09 out 2018.

ROCCA, Edgard. **Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão**: com adaptação para bateria. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.

SCHILLINGER, Joseph, **The Schillinger System Of Musical Composition** / C2004.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos Da Composição Musical** / São Paulo : 1996.

SILVA, Alexandre Reche e. **Lindembergue Cardoso**: Identificando e ressignificando procedimentos composicionais a partir de seis obras da década de 80. Salvador, BA, 2002. 205 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia.

_____. **Proposta e aplicação de um modelo para o acompanhamento do processo composicional**. Salvador, BA: 2007. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia.

_____. **Propondo um modelo para acompanhamento do processo composicional**. Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA, v. 11, n. 1, p. 11-28, Salvador, BA, 2010. Disponível em <https://repositorio.ufbr.br/jspui/bitstream/1/3091/1/2010Art_Propondo%20um%20modelo_AlexandreRS.pdf>. Acesso em: 15 Jun. 2018

_____. **Rudimentos de uma inspeção topográfica aplicados à Passacaglia para orquestra, opus 1, de Anton Webern.** Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA, Salvador, v. 7, p.189-208, 2010

_____. **On the Relation of Quality and Quantity in the Context of Musical Composition.** MusMat Brazilian Journal of Music and Mathematics, v. 1, n. 1, 2016b.

SILVA, Alexandre Reche e; MORAIS JÚNIOR, Agamenon Clemente de. **Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI:** composição, performance e projetos colaborativos. Natal: EDUFRN, 2016. p. 254-279.

SILVA, Alexandre Reche e; MORAIS JÚNIOR, Agamenon Clemente de. **Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI:** composição, performance e projetos colaborativos. Natal: EDUFRN, 2016.p. 254-279.

SILVA, A. R. E.; PORTO, E. L. C. **Processos compositivos na obra Zabumleiromático para violão solo.** In: XXVIII Congresso da ANPPOM – 30 anos de ANPPOM: um olhar para o futuro, 2018, Manaus/AM. Caderno de resumos e anais – subárea: composição, 2018.

SLOBODA, John. 1991. **The Musical Mind:** The Cognitive Psychology of Music. Oxford: Clarendon Press.

SOTUYO BLANCO, Pablo. **Modelos Pré-Composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil.** Tese de Doutorado. 2 vols. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Fevereiro de 2003.

_____. **Modelos Pré-Composicionais nas canções de Oswaldo de Souza.** Ictus. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. Nº 5. Salvador: PPGMUS-UFBA, 2004. 29-44

_____. **Modelos pré-composicionais e a análise musicológica** – Artigo v. 1 (2007): Ano I - Volume 1 – Agosto de 2007 / Artigos Científicos – linha A. STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical:** em 6 lições. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

"TÉCNICA", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/técnica>> Acesso em: 28-nov-2018.

VASCONCELOS, Marcus André Varela. **Recursos idiomáticos em scordatura na criação de repertório para violão** / Marcus André Varela Vasconcelos. Natal: UNICAMP/UFRN/MINTER, 2002. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

ZBIKOWSKI, Lawrence. 2002. **Conceptualizing Music:** Cognitive Structure, Theory, and Analysis. AMS Studies in Music, New York: Oxford University Press.

APÊNDICE A – PARTITURA DA COMPOSIÇÃO ZABUMLEIROMÁTICO

Zabumleiromático

♩ = 84

PORTO E.L.C.
NATAL/RN - MAR/2017

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

To Coda

15

17

19

21

23

25

28

30

2

This musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of eight measures, numbered 15 through 30. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values: eighth notes, quarter notes, and half notes. There are several slurs and ties used to connect notes across measures. Measure 15 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. Measures 17, 19, 21, 23, 25, 28, and 30 all begin with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 23 features a first ending bracket. Measure 25 features a second ending bracket. Measure 30 ends with a double bar line and repeat dots. The number '2' is written below the staff at the bottom left of the page.

32

34

36

38

40

43

45

1.

2.

D.C. al Coda

This musical score is for guitar, spanning measures 32 to 45. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. Measure 32 begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measures 34, 36, 38, and 40 all start with a guitar-specific instruction 's' (likely for 'sordina' or 'soft'). Measure 40 features a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The instruction 'D.C. al Coda' is placed at the end of the second ending in measure 40. Measure 43 includes a Coda symbol (a circle with a cross) at the beginning. Measure 45 also features a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The score concludes with a double bar line at the end of measure 45.

APÊNDICE B – PARTITURAS DA COMPOSIÇÃO SERENO

SERENO

PORTO E.L.C.
NATAL/RN - ABR/2018

$\text{♩} = 69$

Clarinet Bb

Sax Alto Eb

Sax Tenor Bb

Tuba C

10

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

21

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

legatissimo/no vibrato

pp

p

pp

tenuto/no vibrato ou portato

mf

p

31 $\text{♩} = 92$

Cl. Bb

Sx. A. portato/acento *f*

Sx. Tn.

Tba. *f*

41

Cl. Bb

Sx. A. *f* portato/acento

Sx. Tn.

Tba. *f*

52

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

63 $\text{♩} = 115$

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba. *legatissimo/no vibrato*
pp

73

Cl. Bb

Sx. A. *legato/vibrato*
p

Sx. Tn.

Tba. *p*

84

Cl. Bb

Sx. A. *p*

Sx. Tn. *p*

Tba.

94

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

tenuto/no vibrato ou portato

mf

104

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

portato/acento

f <

114

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

125

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

marcato

ff

ff

133

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

140

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

marcato

ff

ff

149

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

158

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

mp

p

166

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

mf

f

175 $\text{♩} = 138$
marcato

Cl. Bb *ff*

Sx. A. *ff*

Sx. Tn. *ff*

Tba. *ff*

183

Cl. Bb 1.

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

190 2.

Cl. Bb

Sx. A. *mp*

Sx. Tn. *mp*

Tba. *mp*

197

Cl. Bb

Sx. A. *legato/vibrato*
p

Sx. Tn.

Tba. *p*

Measures 197-203: Cl. Bb is silent. Sx. A. and Tba. play a melodic line starting with a grace note, marked 'legato/vibrato' and 'p'. Sx. Tn. is silent.

204

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

Measures 204-210: Cl. Bb is silent. Sx. A. and Tba. play a melodic line. Sx. Tn. is silent.

211

Cl. Bb *p*

Sx. A.

Sx. Tn. *legato/vibrato*
p

Tba.

Measures 211-217: Cl. Bb and Sx. Tn. play a melodic line marked 'p' and 'legato/vibrato'. Sx. A. and Tba. are silent.

219

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

226

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

tenuto/no vibrato

mf

tenuto/no vibrato

mf

mf

235

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tba.

245 portato/acento

Cl. Bb

f

Sx. A.

Sx. Tn.

f

Tba.

255

1.

The musical score consists of four staves. The first staff is for Clarinet Bb, the second for Saxophone Alto, the third for Saxophone Tenor, and the fourth for Trombone. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 245 starts with a forte (f) dynamic. The Clarinet Bb part has a 'portato/acento' marking. The Saxophone Tenor part also has a forte (f) dynamic. The score ends with a first ending bracket and a repeat sign.

Clarinet Bb

SERENO

PORTO E.L.C.
NATAL/RN - ABR/2018

♩ = 69 15 15 4 ♩ = 92

40 4 *f* portato/acento

51 *f*

59 ♩ = 115 48

113 portato/acento *f*

122 marcato *ff*

130

138 marcato *ff*

146

154 12

173 $\text{♩} = 138$
marcato

f *ff*

181

189 1. 2. *mp*

197 16 11 *p*

229 tenuto/no vibrato *mf*

238 portato/acento *f*

246

253

Sax Alto Eb

SERENO

PORTO E.L.C.
NATAL/RN - ABR/2018

$\text{♩} = 69$

15 tenuto/no vibrato ou portato

mf

23

$\text{♩} = 92$
portato/acento

31 *f* 4

42 $\text{♩} = 115$ 19 16 legato/vibrato

p

83 3

93 tenuto/no vibrato ou portato

mf

101

109 16

ff

132

140 *ff*

148

156

171

182

190

198

206

214

227

$\text{♩} = 138$

mf

ff

mp

p

legato/vibrato

3

4

24

6

1. 2

2. 2

Sax Tenor Bb

SERENO

PORTO E.L.C.
NATAL/RN - ABR/2018

$\text{♩} = 69$
legatissimo/no vibrato

pp

3

11

$\text{♩} = 92$

p

2

15

31

64

$\text{♩} = 115$

20

p

91

mf

99

107

16

ff

130

138

145

20

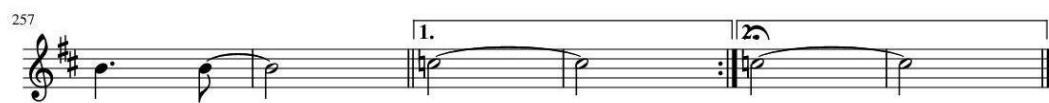
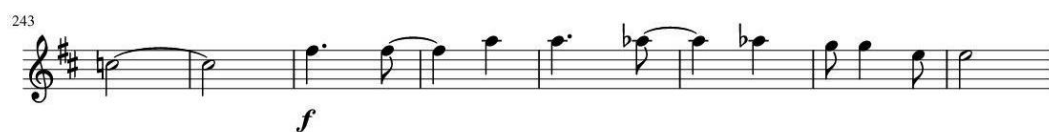
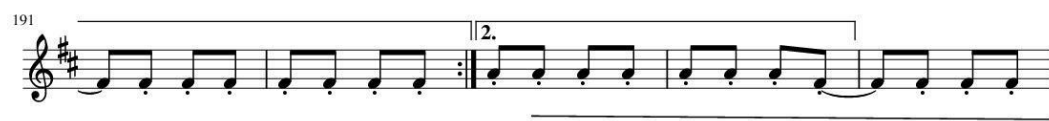
mp

8

177

$\text{♩} = 138$

ff



Tuba C

SERENO

PORTO E.L.C.
NATAL/RN - ABR/2018

$\text{♩} = 69$

4

pp

3

$\text{♩} = 92$

14

15

f

36

44

52

60

$\text{♩} = 115$
legatissimo/no vibrato

pp

68

76

p

84

92

64

161 12

p
♩ = 138

177 *ff*

184 1.

190 2. *mp*

197 *p*

204

213 7

226 3 *mf*

239 8

253 6 1. 2 2. 2

APÊNDICE C – PARTITURAS DA COMPOSIÇÃO IMOS

IMOS

♩ = 128

PORTO E.L.C.
NATAL/RN - FEV/2018

Clarinet Bb

Sax Alto Eb *legatissimo/no vibrato*
pp

Sax Tenor Bb

Tuba em C *pp*

Cl. Bb *portato/acento*
f

Sx. A.

Sx. Th. *tenuto/no vibrato ou portato*
mf *f*

Tu. C *f*

Cl. Bb *portato/acento*
f

Sx. A.

Sx. Th.

Tu. C *f*

9

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

pp

legatissimo/no vibrato

p

legato/vibrato

12

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

mf

tenuto/no vibrato ou portato

mf

14

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

portato/acento

f

f

f

16 marcato

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

ff

ff

ff

18 marcato

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

ff

p

ff

22 marcato

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

mf

ff

ff

ff

25

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

legato/vibrato

p

p

28

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

tenuto/no vibrato

mf

mf

mf

$\text{♩} = 160$

31

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

portato/acento

f

f

legatissimo/no vibrato

pp

pp

34

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

tenuto/no vibrato ou portato

mf

37

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

f

f

f

portato/acento

portato/acento

40

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

legatissimo/no vibrato

pp

43

Cl. Bb

p *mf*

Sx. A.

p legato/vibrato tenuto/no vibrato ou portato

Sx. Tn.

p *mf*

Tu. C

46

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

portato/acento

f

49

Cl. Bb

ff

Sx. A.

Sx. Tn.

ff marcato *ff* marcato

Tu. C

ff *ff*

52

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Th.

Tu. C

ff

ff

ff marcato

ff marcato

p *mf* *ff*

56

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Th.

Tu. C

p

p legato/vibrato

59

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Th.

Tu. C

legato/vibrato

p *mf*

mf

tenuto/no vibrato

mf

62

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

f

portato/acento

65

♩ = 160

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

pp

pp

legatissimo/no vibrato

67

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

mf

f

f

tenuto/no vibrato ou portato

portato/acento

70

Cl. Bb

portato/acento

f

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

73

Cl. Bb

legato/vibrato

p

Sx. A.

p

Sx. Tn.

legatissimo/no vibrato

pp

Tu. C

76

Cl. Bb

tenuto/no vibrato ou portato

mf

Sx. A.

mf

Sx. Tn.

Tu. C

78 portato/acento

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

85

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

p *mf* *ff*

ff

ff

ff

marcato

88

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

legato/vibrato

p

p

91

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

legato/vibrato

p

93

Cl. Bb *tenuto/no vibrato* *mf* *portato/acento* *f*

Sx. A.

Sx. Tn. *tenuto/no vibrato* *mf* *f*

Tu. C *mf*

97 $\text{♩} = 192$

Cl. Bb *pp*

Sx. A.

Sx. Tn. *tenuto/no vibrato ou portato* *mf*

Tu. C *legatissimo/no vibrato* *pp*

100

Cl. Bb *f*

Sx. A. *portato/acento* *f*

Sx. Tn. *f*

Tu. C

103

portato/acento

legatissimo/no vibrato

f

pp

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

106

p

legato/vibrato

p

p

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

109

tenuto/no vibrato ou portato

mf

mf

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

111

Cl. Bb

Sx. A. *portato/acento*
f

Sx. Tn.

Tu. C

113

Cl. Bb

Sx. A. *marcato*
ff

Sx. Tn. *ff*

Tu. C *ff*

116

Cl. Bb

Sx. A. *p*

Sx. Tn.

Tu. C

119 2.

Cl. Bb *ff*

Sx. A. *mf* marcato *ff*

Sx. Tn. *ff*

Tu. C *ff*

122 1.

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Tn.

Tu. C

124 2. 1.

Cl. Bb *p* *mf*

Sx. A. *p* *mf*

Sx. Tn. *legato/vibrato* *p* *mf*

Tu. C *p* *mf*

127 2.

Cl. Bb

Sx. A.

Sx. Th.

Tu. C

f

f

f

f

Clarinet Bb

IMOS

PORTO E.L.C.
NATAL/RN - FEV/2018

$\text{♩} = 128$

4 portato/acento *f* portato/acento *f*

8 6 portato/acento *f*

17 marcato *ff* marcato *ff*

20 marcato *ff*

p *mf* *ff*

25 4 tenuto/no vibrato portato/acento *mf* *f*

$\text{♩} = 160$
legatissimo/no vibrato

33 *pp* *p*

44 *mf* *ff* 2

50 4 *ff* 2

59 legato/vibrato *p* *mf*

$\text{♩} = 160$

63 4 portato/acento *f* *f*

71 *portato/acento*
f *f*

80 *marcato*
ff

83 *marcato*
ff *p* *mf*

87 *marcato* *tenuto/no vibrato*
ff *mf* $\text{♩} = 192$

95 *portato/acento*
f *pp* *2*

101 *portato/acento* *legatissimo/no vibrato*
f *f* *pp*

106 *p* *7* *1.* *2.* *ff*

121 *1.*

124 *2.* *p* *1.* *mf*

127 *2.* *f*

Sax Alto Eb

IMOS

PORTO E.L.C.
NATAL/RN - FEV/2018

$\text{♩} = 128$
legatissimo/no vibrato

pp

11

p *mf* *f*

17

ff *ff*

27

legato/vibrato

p *mf* $\text{♩} = 160$

30

f *pp*

34

f

39

legatissimo/no vibrato

f *pp* *p*

44

10

ff *p* $\text{♩} = 160$

61

mf *mf* tenuto/no vibrato ou portato

68

f *p* legato/vibrato

76 tenuto/no vibrato ou portato *mf*

79 *ff* *ff* 2 $\text{♩} = 192$

87 legato/vibrato *ff* *p* 5 4

101 portato/acento *f* *f* portato/acento

104 6 *f* portato/acento

113 marcato *ff* marcato *ff*

116 *p* 1.

119 2. marcato *mf* *ff*

122 1. 2.

125 1. 2. *f*

Sax Tenor Bb

IMOS

PORTO E.L.C.
NATAL/RN - FEV/2018

$\text{♩} = 128$

tenuto/no vibrato ou portato

mf *f*

7 *p* *mf*

14 *f* *ff* *ff*

20 *ff* *p*

$\text{♩} = 160$

27 *mf* *f*

38 *p* *mf*

46 *ff* *ff*

55 marcato *ff* *p*

59 *pp*

67 *p* *mf*

2 *legato/vibrato* tenuto/no vibrato ou portato

4 *legato/vibrato* tenuto/no vibrato ou portato

4 *legato/vibrato* tenuto/no vibrato ou portato

2 *legato/vibrato* *p*

4 *legato/vibrato* tenuto/no vibrato ou portato

2 *legato/vibrato* *p*

4 *legatissimo/no vibrato*

7

78 

87 

92 

97 

107 

110 

115 

121 

125 

Tuba em C

IMOS

PORTO E.L.C.
NATAL/RN - FEV/2018

♩ = 128

9 *pp* *legatissimo/no vibrato* *f* *f* 10

23 *pp* *p* 2

32 *ff* = 160 *p* *portato/acento* *mf* *portato/acento* 4

41 *f* *f* *portato/acento* *marcato* 5

50 *f* *ff* *marcato* *p*

54 *mf* *ff* *marcato* *tenuto/no vibrato* 4 *mf* *J = 160*

62 *f* *pp* *portato/acento*

69 *f* *f* *legatissimo/no vibrato* *pp*

74 *p* 9

87

**PROGRAMAS DOS RECITAIS I E II – MESTRADO EM MÚSICA
(COMPOSIÇÃO MUSICAL)**



Apresenta:

Recital de Mestrado I

Edson L. C. Porto

Classe do Prof. Dr. Alexandre Reche e Silva

Sexta-feira, 08/12/ 2017
Às 19:00 hs
Museu Câmara Cascudo - UFRN
Entrada Franca

PROGRAMA:

- Prelúdio nº 1**.....H. Villa-Lobos (05/03/1887-17/11/1959)
Intérprete: Edson Porto - Violão
- Prelúdio nº 3**.....H. Villa-Lobos (05/03/1887-17/11/1959)
Intérprete: Edson Porto - Violão
- Prelúdio nº 5**.....H. Villa-Lobos (05/03/1887-17/11/1959)
Intérprete: Edson Porto - Violão
- Seda**.....Alexandre Atmarama (* 1962)
Intérprete: Edson Porto - Violão
- Zabumleiromático**.....Edson L. C. Porto (* 1973)
Intérprete: Fernando Batista – Violão
- Novamente**.....Edson L. C. Porto (* 1973)
Intérp.: Maestro Nedinaldo M. - Trio de Saxofones e Fagote – Washington F. - W. Moraes, Edson C. - Isaac S.
- Recomeço**Edson L. C. Porto (* 1973)
Intérp.: Maestro Nedinaldo M. - Trio de Saxofones e Fagote – Washington F. - W. Moraes, Edson C. - Isaac S.
- DissercaFONicamaradA**.....Edson L. C. Porto (*1973)
Intérp.: Maestro Nedinaldo M. - Trio de Saxofones e Fagote – Washington F. - W. Moraes, Edson C. - Isaac S.
- Temperado**.....Edson L. C. Porto (* 1973)
Intérp.: Maestro Nedinaldo M. - Trio de Saxofones e Fagote – Washington F. - W. Moraes, Edson C. - Isaac S.



RELEASE:

Heitor Villa-Lobos

(Rio de Janeiro, 5 de março de 1887 — Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1959) foi um maestro e compositor brasileiro. Destacado compositor de uma linguagem peculiarmente brasileira em música, sendo considerado o maior expoente da música do modernismo no Brasil, compondo obras que contém nuances das culturas regionais brasileiras, com os elementos das canções populares e indígenas.

Edson L. C. Porto

Nasceu em Santo Ângelo - RS, reside em Natal-RN desde Jan/2009; Mestrando em Composição UFRN (2017); Bacharelado em Música – Violão UFRN (2016); Curso técnico em Regência UFRN (2015); Curso técnico em violão UFRN (2012); Discente colaborador no Projeto de Pesquisa J-Syncker: Desenvolvimento de um Aplicativo para Geração de Material Pré Composicional baseado em uma Interpretação Computacional do "Sistema Schillinger de Composição Musical" coordenado pelo Prof. Dr. Alexandre Reche e Silva nos anos de 2013 a 2015. Trabalha como músico instrumentista do Exército Brasileiro; Arranjista e compositor.



Ângela Maria Paiva Cruz

Reitora

Jean Joubert Freitas Mendes

Diretor da EMUFRN

Valério Lazaro de Carvalho

Vice-diretora da EMUFRN

Glauciana Souza Galvão

Secretaria Executiva

Germana Cunha

Coordenação de Eventos

Tiago Xavier

Produtor Cultural

Johann Carlos

Design Gráfico

Luana Costa

Assistente de Produção

Kevin Muniz

Assessoria de Comunicação

Assistentes de Palco

Alysson Nogueira José Everton George de Souza

Sonorização

Turma PRONATEC de Áudio e gravação avançada

Jair Alves

www.musica.ufm.br



Apresenta:

Recital de Mestrado II

Edson L. C. Porto

Orientador:

Dr. Alexandre Reche e Silva

Local: Auditório Oriano de Almeida

Data: 19 de Junho de 2018 - Terça-feira

Horário: 18:00 hs

PROGRAMA:

ZABUMLEIROMÁTICO.....	Edson L. C. Porto (* 1973)
	Intérprete: Fernando Batista – Violão
TUBAS EM MARCHA.....	Edson L. C. Porto (* 1973)
	Intérp.: Josenildo Ribeiro e Jordan Andrade
RETORNO - 1º Mto.....	Letra: Alexandre Reche e Silva/Agamenon de Moraes Júnior/ Música: Edson L. C. Porto (*1973)
	Intérp.: Kaio César Freitas Moraes, Micas Silambo, Regente e o Quarteto de sopros
TRIUNFAL.....	Edson L. C. Porto (* 1973)
	Intérp.: Regente e o Quarteto de sopros
SERENO.....	Edson L. C. Porto (* 1973)
	Intérp.: Regente e o Quarteto de sopros
IMOS	Edson L. C. Porto (* 1973)
	Intérp.: Regente e o Quarteto de sopros
NA CATA DO COCO	Edson L. C. Porto (* 1973)
	Intérp.: Regente e o Quarteto de sopros
COCO SECO.....	Edson L. C. Porto (* 1973)
	Intérp.: Regente e o Quarteto de sopros
RUMA DE COCO.....	Edson L. C. Porto (* 1973)
	Intérp.: Regente e o Quarteto de sopros



RELEASE:

Edson L. C. Porto

Mestrando em Música - Composição (2017); Bacharel em Música - Violão (2016); Técnico em Regência (2015); Técnico em Violão (2012) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Participou como discente colaborador no Projeto de Pesquisa – J-Syncker: Desenvolvimento de um Aplicativo para Geração de Material Pré-Composicional baseado em uma Interpretação Computacional do "Sistema Schillinger de Composição Musical." É músico militar do MINISTÉRIO DA DEFESA - EXÉRCITO BRASILEIRO. Possui aprovadas, classificadas e homologadas 11 Obras Musicais Militares publicadas nos B.E. 36-10, 9-17, 5-18 respectivamente.

MÚSICOS CONVIDADOS:

Fernando Batista – Violão

Josenildo Ribeiro – Tuba Eb

Jordan Andrade – Tuba Bb

Kaio César Freitas Moraes – Canto

Micas Silambo – Piano

Nedinaldo Manoel – Regente

Everaldo Viana Junior – Clarinete Bb

Washington Florêncio – Sax Alto Eb

Teógenes Pimentel – Sax Tenor Bb

A. M. Campos - Filmagem



Ângela Maria Paiva Cruz

Reitora

Jean Joubert Freitas Mendes

Diretor da EMUFRN

Valério Lazaro de Carvalho

Vice-diretora da EMUFRN

Glauciana Souza Galvão

Secretaria Executiva

Germana Cunha

Coordenação de Eventos

Tiago Xavier

Produtor Cultural

Johann Carlos

Design Gráfico

Luana Costa

Assistente de Produção

Kevin Muniz

Assessoria de Comunicação

Assistentes de Palco

Alysson Nogueira José Everton George de Souza

Sonorização

Turma PRONATEC de Áudio e gravação avançada

Jair Alves

www.musica.ufm.br